وزارة الثقافة والاعلام
مديرية الثقافة العامة

سلسلة الكتب الحديثة

٣٢

الادب الشعبي

عبد الجبار داود البصري

الأدب التكاملي

اللسان العربي

مطبعة الجمهورية
١٩٧٠/١٣٩٠

al-Basri, 'Abd al-Jabbār

سلسلة الكتب الحديثة
٣٢

وزارة الثقافة والإعلام
مديرية الثقافة العامة

al-Adab al-takāmuli

الأدب التكاملي

عبد الجبار داود البصري

المقدمة

يتضمن هذا المؤلف ثلاث رسائل ••

الرسالة الاولى : السلوك النقدي عند الحرب : الفعل والفاعل •• تهدف الى الكشف عن الخلفية النقدية للادب التكاملي •

والرسالة الثانية : الادب التكاملي •• وتهدف الى ايضاح هذا المصطلح وامتحانه أمام التساؤلات النقدية •

والرسالة الثالثة : نماذج تطبيقية ••

واني لأطمح أن يجد القارىء وحـــدة بين هذه الرسائل الثلاث ، وتماسكا بالرغم من كونها كتبت في أوقات متباعدة وتحت ظل ظروف مختلفة•

وأملي أن يجد في هذه الرسائل نفعا كل من عانى ما عانيته من حيرة وتردد بين التراث الذي أكبره وأفخر به ، والادب المعاصر الذي يغريني ويشدني اليه • فقد عشت بينهما تجربة مريرة من التمزق الذاتي كادت توردني موردا صعبا •

ووجدتني كذلك أقف مواقف حدية بدافع النظريات المتداولة عن النمو العضوي ، والحدس ، والالتزام ، والشعر المهموس ، والمعادل الموضوعي ، والسريالية ، والرمزية وغيرها فأنكر جهد هذا الاديب وعطاءه ، وأطفف ميزان ذلك وأبخسه حقه في ضوء هذه النظرية منها أو تلك .

وكدت أضل في حلبة التصنيف وأتحول الى قاذف نبل ، وأخسر خلقي ومنطقي ، ولم ينقذني ويحقق توازني النفسى الا القول بالادب التكاملي فلقد أوقفني على شمول المعرفة وسعة آفاقها وتنوعها وأعاد لي ثقتي بكل المفكرين والادباء واحترامي لكل ما يكتبون ووضع بين يدي أكثر من مفتاح واحد لقراءة الآثار الادبية والفنية .

فان وجد غيري النفع الذي وجدته فقد ربحت تجارتي ومن لم يجده فليتلطف علي بشيء مما عنده لأقوم نفسى واصلح من اعوجاجها والخير أردت والعذر عند كرام الناس مقبول .

عبدالجبار داود البصري

الرسالة الأولى

السلوك النقدي عند العرب
الفعل والفاعل

المقصود بالفعل العملية أو الرؤية النقدية ، والمقصود بالفاعل الشخصية الناقدة •

وفعل النقد من الافعال المتعددة المعاني ، كقولك نزلت الفندق يتضمن أنك تنام فيه ، وتغتسل ، وتتناول الطعام ، وتقرأ الصحف اليومية •

والعملية النقدية الحديثة تشمل التفسير ، ودراسة الجذور التاريخية للاثر الادبي ، والتحليل النفسى ، وتتبع المؤثرات الفولكلورية ، وبيان الخلفية الطبقية ، والحكم على الظواهر الجمالية ، وتقدير اللغة ألفاظا ونحوا وتعبيرا ، والكشف عن القيم البلاغية ومناقشة الايدلوجية ، ومحاسبة الاديب على كل صغيرة وكبيرة •

وقد عرف العرب أكثر من وجه واحد للعملية النقدية التي مارسوها •• فقد عرفوا الاختيار والاخبار والتصنيف والتفسير والبلاغة والتحري والتقويم •• ويسير على المرء أن يتبين اجتماع هذه الوجوه في الموروث النقدي ككل ويسير عليه أن يتبين سيادة وجه من هذه الوجوه وتركزه في بعض الآثار دون غيرها بحيث يصح القول ان ما يجب أن يتوحد تفرق فأصبح مجموعة مناهج متميزة •

وكذلك القول في شخصية الناقد العربي تفرقت صفاته خلال عصور الادب فاختص كل عصر بتغليب صفة معينة •

وفيما يلي نستعرض أولا وجوه الفعل ثم نستعرض صفات الفاعل ثانيا •

أولا : الفعل

الوجه الاول : الاختيار

المختارات عمل نقدي فيه كل ما في النقد من عناصر ومقومات كالتأمل والتحليل والاستنتاج والتذوق والتعليل واصدار الحكم والتوجيه •

فالذي يقرأ شعر امرىء القيس ويختار المعلقة ، والذي يقرأ شعر ذي الرمة ويختار البائية ، والذي يقرأ شعر البحتري ويختار سينية طاق كسرى ، والذي يقرأ السياب ويختار المومس العمياء انما هو ناقد لم يشرح الخطوات التي سلكها للوصول الى النتيجة التي قررها واكتفى باظهار ما ميزه وفضله وتذوقه .

وقد ينصب الاختيار على شعر غير جيد ، اذا كان الناقد مغرضا لكي ينزل الشاعر منزلة متأخرة وينال منه ومن أدبه . وكأنه يقصد أن يقول : هذه المختارات السيئة هي أجود ما في انتاجه فانتاجه اذن كله من الادب الرديء وسقط المتاع .

وقد فطن نقادنا الاوائل الى ان الاختيار منهج نقدي فقال المرزوقي في مقدمة الحماسة ان الذي يتصدى للاختيار عليه أن يتبين عمود الشعر ليتميز تليد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض من الحديث .. والمؤلف الذي يختار مدعو لان يفهم مستور المعنى ومكشوفه ومرفوض اللفظ ومألوفه ويعرف مقابح الكلام ووحشيه ، وسائغ الشعر ورصينه ... الخ .

وقد خدم الاختيار الشعر العربي خدمة لم يقدمها أي منهج نقدي آخر قديما وحديثا ..

وقد بدأ الاختيار على شكل رواية .. فكان لكل شاعر راوية يذيع شعره وينقله للملأ ومن المؤكد أن هذا الراوية لم يكن ممرا للشعر فقط بل كان ناقدا تنتهي عنده عملية الابداع الفني التي يزاولها شاعره . ومن المتوقع أن بعض الرواة كان ظله على شاعره كظل الناقد اليوم يقلقه ويدفعه الى أن يحكك شعره وينقحه قبل أن يرويه ، ومن المتوقع كذلك أن بعض الرواة كان مجاملا لشاعره يروي كل غث وسمين شأنه شأن المجاملة والسطحية في بعض نماذج النقد المعاصر .

وتطورت الرواية فأصبحت تعليقا على أستار الكعبة وتذهيبا •• وفي عملية التعليق أو التذهيب تبرز عناصر النقد واضحة جلية ولهـذا تعتبر المعلقات أول عمل نقدي ناضج تام عند العرب ومنه يجب البدء بتاريخ النقد المنهجي عند العرب • والاستاذ طه ابراهيم أول من لفت الانظار الى الحس النقدي في اختيار المعلقات في الادب الحديث[١] •

وسواء أكانت المعلّقات من صنع فئة أو ناقد مجهول عاش في الجاهلية كما تؤكده بعض مراجع الادب العربي ومظانه[٢] •• أو ان المعلقات انما هي من عمل حماد الراوية الذي عـاش في القرن الثاني الهجري عـلى اعتبار الشك الوارد في أحد شروح المعلقات من جهة[٣] وعدم الاشـارة الى التعليق والتذهيب في كتب المتقدمين من جهة أخرى[٤] •• فان أولوية المعلقات على كتب النقد الادبي عند العرب لن تتأثر بأية اجابة • ولكن الذي يحصل حين نرجح الرأي الاول أن تاريخ النقـد الادبي سيمتد وسنجد أثرا نقديا ناضجا في عصر غير مهيأ لمثل هذا النقد •• وحين نرجح الرأي الثاني نجد أن حماد الراوية بغض النظر عن كل المآخذ عليه يصبح الناقد الاول وقد كانت العناصر الاساسية التي اعتمدها طول القصيدة ، وشهرة الشاعر ، وتقصي تكنيك معين في بناء القصيدة ••

وقد ظلت المعلقات أحد محاور الفاعلية النقدية الى يومنا هذا •

ثم تطور أسلوب التعليق على أستار الكعبة اظهارا لروعة المختارات وحكما عليها الى أسلوب آخر فقد أصبحت المختارات تجمع وتنتقى لتقدم الى الامراء والخلفاء كما صنع المفضل الضبي في مختاراته (المفضليات ••) التي قدمها للمهدي • وهذا التطور في الاسلوب يعكس تطورا في القيـم

(١) راجع تاريخ النقد الادبى عند العرب/طه ابراهيم •
(٢) العمدة ، مقدمة ابن خلدون ، العقد الفريد •
(٣) ابن النحاس ، ومقدمة الانبارى ، وتاريخ النقد لطه ابراهيم •
(٤) منهم : الجاحظ وابن قتيبة وابن سلام •

النقدية من مفهوم الربط بين الشعر والدين الى مفهوم الربط بين الشعر والسياسة .

وعلى يدي أبي تمام قفز منهج الاختيار قفزة أخرى فدخل الذوق الفني ونفسية المختار في عملية الاختيار فقيل عن الحماسة أنه أشعر فيها من شعره .. وقيل كذلك برغم ما فيها من جودة وروعة تبدو أثرا نقديا مغرضا أراد من ورائه اظهار شعر معين يشغل الناس به ويحجب عنهم شعرا آخر ادعاه لنفسه واغترف منه(٥) . وقد شغل القوم بها فعلا .

وتفنن النقاد بعد ذلك في استخدام منهج الاختيار فأصبحت القصائد تختار على أساس القبيلة أو وحدة الموضوع أو وحدة المكان ، أو على أساس النوع الفني .

وأصبح الاختيار عند الخالديين اختيارا مقارنا يعتمد على الموازنة والمفاضلة وتعقب المعنى أو الظاهرة الفنية خلال التاريخ الادبي في كتابهما الاشباه والنظائر .. فهما يذكران مثلا معنى للمهلهل حول الاقدام على القتل ثم الشعور بالندم :

ونبكي حين نذكركم عليكم ... ونقتلكم كأنا لا نبالي

ويوردان نظيرا له من شعر الحصين المري :

تفلّق هاما من رجال أعزة ... علينا وهم كانوا أعق وأظلما

ومن شعر الحارث الهذلي :

قومي هم قتلوا أميم أخي ... فاذا رميت أصابني .. سهمي

ومن شعر مالك السعدي :

قتلنا بني الاعمام يوم أوارة ... وعز علينا أن نكون كذالكا

ومن شعر حرب بن مسعر :

غادرته والدمع يجري لقتله ... وأوداجه تجري على النحر بالدم

---

(٥) راجع مقدمة شرح الحماسة للمرزوقى .

ومن شعر ديك الجن ·· :

فقتلته وله علي كـــرامة ملء الحشا وله الفؤاد بأسره

ومن شعر أبي تمام ·· :

جذلان من ظفر ، حران أن رجعت أظفاره منكم مخضوبة بــدم

ومن شعر البحتري ·· :

اذا احتربت يوما ففاضت دماؤها تذكرت القربى ففاضت دموعها

ومن شعر القتال الكلابي :

فلما رأيت أنني قـــد قتلتـــه ندمت عليه ·· أي ساعة منـــدم

ثم يقول الخالديان ·· بيت البحتري أطرف وأبدع من بيت المهلهل الا انه أرشده الى المعنى ودل عليه ومثله القتال الكلابي[٦] ·

فالخالديان من خلال عرض الاشباه والنظائر توخيا بيـــان فضل المتقدمين ومدى التقصير والبراعة في الاخذ عند المحدثين وقد بلغ هـــذا الحكم النقدي مبلغ تجاهل المتنبي ·· وقيل انما تجاهلاه ارضاء للوزير أو الامير الذي ألف الكتاب له ·· وكان الكتاب نفسه من ثمرة الخصومة بين القدماء والمحدثين ·

واستخدم ابن سناد الملك أسلوب الاختيار في ميدان غير ميدان الشعر فقد ألف كتابا سماه ـ فصوص الفصول[٧] ـ وهو مختارات من انشـاء عصـره ·

وأسلوب الاختيار في العصر الحديث كان من أهم عوامل اليقظـــة الادبية وانبعاثها وأخص بالذكر مختارات البارودي (١٨٣٩ ـ ١٩٠٤م) وهذه المختارات رغم أهميتها لم تأت بجديد في تاريخ تطور الاختيار فلقد كان نهجا مألوفا ·· أما العقاد فحاول أن يجدد في الاختيار فلم يكتف

(٦) الاشباه والنظائر/جـ١ ص٤ ـ ص ٧ تحقيق الدكتور محمد يوســف ·

(٧) الاعلام/للزركلي جـ٩ ص٥٧ ·

بأدب لغة واحدة بل جمع مختارات من عدة آداب وسماها ـ عرائس وشياطين ـ ولكنه لم يفعل ما فعله الخالديان فلم يعرض مختاراته بشكل يبين سريان الظواهر الفنية والمعاني الادبية من أدب أمة الى أدب أمة أخرى ولو فعل ذلك لقفز بالمختارات قفزة رائعة يدخلها في ميدان (الادب المقارن).

وظلت الحالة كما هي في مختارات الشعر العربي في المهجر لمحمد عبدالغني حسن ومختارات الشعر الحديث لابراهيم العريض وغيرهما .. الى أن جاء الشاعر أدونيس فألف ديوان الشعر العربي الذي صدر منه ثلاثة أجزاء ضخمة وهو مختارات تجاهلت بعض ما هو شائع ومألوف واكتفت من المطولات بأبيات ومقطعات .. وهي في هذا المنحى تعكس قيم الناقد وموقفه من التراث ولعله يحاول أن يطوع الشعر العربي ويقسره على أن يكون شواهد ونماذج لمفاهيم مستخلصة من واقع أدب سواه .

وان ادخال المختارات في باب النقد الادبي يزيد تاريخ النقد الادبي ثراء بالمؤلفات النقدية ويدخل لهذا التاريخ رجالا كانوا خارج منطقة الضوء بصفتهم نقادا كبارا .

الوجه الثاني : الاخبار

الخبر في العمل الصحفي يعري ويفضح حينا ، ويمدح ويطري حينا آخر ، ويقيم ويؤرخ مرة ثالثة .. وقد تكون له نفس الاهمية في ميدان الادب والفن .

فالمخبر الذي يتقصى أخبار امرىء القيس ويدونها ولا يدع شاردة ولا واردة الا أحصاها انما يدون سيرة الشاعر ويكشف المؤثرات التي أثرت فيه وكونته ، ويرصد تطور شاعريته .

والمخبر الذي ينفرد برواية أخبار امرىء القيس دون غيره من شعراء الجاهلية انما يصدر حكما نقديا غير مباشر في تفضيل هذا الشاعر وتذوق شعره .

والاخبار كغيرها من أساليب النقد ترسم صورة مشرقة لشاعر ما اذا عرضت بشكل معين وترسم صورة كالحة له اذا عرضت بشكل معين آخر .

ولعل الاستاذ طه أحمد ابراهيم هو أيضا أول من نبه الى المعنى النقدي الكامن في الاخبار حين تصدى لدراسة الاغاني فوقف حائرا أمام الاخبار الوافرة التي يرويها الاصفهاني ثم حكم بأنها لم ترد لمجرد الاخبار.

وأغلب الظن أن أدباء العروبة ولغوييها الاوائل الذين عاشوا في القرن الاول للهجرة ، أو بداية القرن الثاني لم يهدفوا من جمع أخبار الشعراء أن يقدموا آثارا نقدية وانما هدفوا الى المحافظة على تراث العروبة وهي تواجه حياة جديدة تهددها بالذوبان وتهدد تقاليدها ومأثوراتها وأشعارها بالضياع ..

وقد أصبحت الأخبار وجها من وجوه النقد الأدبي البارزة عند أبي بكر الصولى وتكاد تكون أسلوبه المفضل فنقرأ له أخبار البحتري ، وأخبار أبي تمام ، وأخبار ابن هرمة ، وأخبار الحلاج وغيرهم.

وقد بلغ الامر بالصولى أن ينفرد بأخبار يرويها عن شاعر كأبي تمام يتعصب له ويعجب به ، أو يضعها لكي يكون دفاعه عنه متكاملا وقويا .

والناقد العربي استعمل أسلوب الاخبار في تآليف خاصة ، وتآليف عامة . فمن النوع الاول أخبار أبي نؤاس لأبي هفان وأخبار ابن الرومي لابن المرزبان . ومن النوع الثاني البارع في أخبار الشعراء لابن المنجم ، والديباج في أخبار الشعراء لابن السائب الكلبي .

وقد نضج أسلوب الاخبار كوجه من وجوه الرؤية النقدية عند العرب على يد الاصفهاني والمرزباني .

فكتاب الاغاني كتاب اخبارى بني على أساس الاصوات المائة المختارة حيث يذكر الصوت الغنائي ومنه ينتقل لرواية أخبار الشاعر .

وكان الاصفهاني في أخباره يتتبع الشعراء لمعرفة مصادر شعرهم ، وتبين السرقات الشعرية ، والتمييز بين أخلاق الشاعر وفنه ، واكتشاف الآثار الاجتماعية في الشعر كآثار الزهد في شعر أبي العتاهية وآثار النعم في شعر ابن المعتز •

وقد ارتقى اسلوب الاخبار مع مرور الزمن فأصبح الكاتب لا يكتفي بالعرض التاريخي بل يتفنن في ابتكار شكل العرض كأن يكون على أساس أبجدي كارشاد الأريب لياقوت الحموي ، أو على أساس (سنة الوفاة وغير ذلك) •

وهذا التطور يعني أن اسلوب الاخبار لم يعد اسلوبا نقديا وكتب الاخبار لم تعد كتبا نقدية وانما تحولت الى تواريخ جامعة ، ومنذ حدث هذا التحول لم نعد نقرأ نقدا اخباريا ، ولكننا نصادف في القرون المتأخرة قمة من قمم النقد الاخباري تتمثل في انتاج يوسف البديعي (ت١٠٧٣هـ — ١٦٦٢م) حيث نقرأ له : الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ، وهبة الايام فيما يتعلق بأبي تمام ، وذكرى حبيب ، وأوج التحري عن حيثية أبي العلاء المعري • وليس في أسلوب البديعي تطور ولكن اقتصاره على رواية أخبار هؤلاء الاربعة يكشف عن حكمه في الشعر وتذوقه له وكأنه اصطفاهم لامارة الشعر في العصر العباسي أو انطلق من هذا المعنى •

وفي العصر الحديث استعاد المنهج الاخباري عافيته على يد شاعر من شعراء المهجر هو ميخائيل نعيمة حين ألف كتابه عن جبران خليل جبران ، وتلاه توفيق الصائغ في كتابه أضواء جديدة عن جبران أيضا ••

وطريقة تأليف كتاب الصائغ انه اطلع على مجموعة كبيرة من الرسائل المتبادلة بين جبران وماري هاسكل مع أوراق متنوعة ويوميات فنسقها على شكل مجموعات وأنطقها في حل بعض القضايا التي أثيرت حول جبران واجابة عن الاسئلة التي طرحت أمام أدبه •

تنقسم الاضواء الى ثلاثة فصول وينقسم كل فصل الى شعب وتبدأ كل شعبة باثارة قضية ثم تأتي الاخبار المستلة من الرسائل واليوميات لتؤكدها أو تنفيها ومثال ذلك :

قصة جبران مع ميشلين يرويها نعيمة والدكتور جبر على أنها مأساة امرأة جنى عليها جبران ، أما فيلكس فارس فيشك في عفة المرأة ، وحاوي يقول ان جبران لم يذكر ميشلين قط لاصـدقائه ، أما الاستاذ شيبوب فيقول : وحتى تتوفر لنا أدلة جديدة فاني سأتمسك بوجهة نظري من أنه لم تكن ثمة فتاة اسمها ميشلين قط .

ويعلق توفيق على هذه القضية قائلا : ان نظرية شيبوب تنهدم من الاساس في الحال لاننـا نجد ذكر ميشلين يتتالى في صفحات الرسـائل والمذكرات .

وبعد هذا يروي فقرات من الرسائل كما يلي :

من رسالة كتبها لماري من باريس (١٩٠٨/٧/١٣) .. « ... ميشلين الحلوة التي هي أم صغيرة عزيزة ، وطفلة صغيرة عزيزة . انها في الواقع عون كبير ... » .

ومن رسالة كتبها بعد أسابيع من التاريخ السابق .. « لكنها اذا كانت ستجد نفسها على المسرح ، كما أجـد أنا الآن ذاتي في باريس فلا بأس وعليها ألا تلبث هنا وعلي ألا أطلب اليها أن تلبث ... » .

وفي رسالة كتبت أواخر (١٩٠٩) يكتب لـماري « ... وميشلين ، ميشلين المسكينة العزيزة . أتعرفين أيتها الحبيبة ماري أني لا أجد كلمة حلوة أقولها لها ؟.. انها حلوة جدا وعزيزة جدا وصلاتي أن تجد سلاما وراحة في ظل رجل صادق طيب ... »(٨)

فمن هذا الشاهد يتبين لنا أن المنهج الاخباري أصبح طيعا في يدي

---

(٨) أضواء جديدة على جبران/منشورات حوار ، ط ١ ص ٢٤ـص٢٩

توفيق وأصبح أكثر منطقية ووجهت الاخبار نحو هدف مقصود •

والاخبار في أضواء توفيق ليست مثقلة بما أثقلها القدامى من سلاسل الرواة وليست مستوعبة للغث والسمين وانما هي موجزة مكثفة الدلالة ، مقتصرة على ما تقصد اليه •

الوجه الثالث : التصنيف

لاحظ الناقد العربي التفاوت بين أقدار الشعراء ، ولاحظ التفاوت بين قيمة أشعارهم فبذل جهودا في تحديد هذا التفاوت وانزال الشاعر المنزلة التي يستحقها ، ووضع شعره في المرتبة التي هو أهل لها •

والتصنيف في الادب العربي باب قائم بذاته ، ومنهج متميز عما سواه ، وقد اصطلح العرب على تسمية الآثار النقدية التي تنهج هذا النهج باسم الطبقات • وتاريخ النقد الادبي عند كثيرين انما يبدأ بطبقات ابن سلام الجمحي •

والطبقة عند العرب يعنون بها جماعة من القوم يشتركون في أمور أهمها السن ولقاء المشايخ فكأنهم بذلك يطلقونها لتدل على مدرسة فكرية أو فنية •

والاسبقية في تأليف كتب الطبقات متنازع عليها بين التاريخ والنقد الادبي ، فمن كتب الطبقات الاولى ، طبقات ابن السعد ، المتوفي سنة ٢٣٠هـ وطبقات فحول الشعراء لابن سلام المتوفي سنة ٢٣٢هـ • وهما متعاصران •

وسواء أكان السبق لابن سعد أم لابن سلام فان نشأة كتب الطبقات تعزى الى مؤثرات دينية أهمها حركة تدوين الحديث النبوي والتأكد من رواته[٩] •

---

(٩) الاقلام جـ ٥ السنة الاولى : تأثير علم الحديث فى علم التاريخ عند المسلمين ، بقلم بشار عواد معروف •

ولا شك أن منهج الطبقات لم يتبلور في كتاب مثلما تبلور في كتاب طبقات ابن سلام وقد وصف بأنه جماع الآراء والنظرات والاحكام الصادرة على الشعر الجاهلي والاسلامي وتنظيم لها ، وعرضها عرضا جيدا .

وقد ركز ابن سلام في كتابه على الناحية العلمية في رواية الشعر وتشدد في أمر الشعر المنحول ثم بين منازل الشعراء وصنفهم الى عشر طبقات معتمدا على جودة الشعر من ناحية ، وكثرته من ناحية اخرى .

وطبق ابن قتيبة المتوفى سنة ٢٧٦هـ منهج الجمحي وحذا حذوه ، وحاول عبدالله بن المعتز المتوفى سنة ٢٩١هـ أن ينهج هذا النهج ولكنه لم يدرك أبعاده وحدوده فجاء كتابه (طبقات الشعراء) وهو مجموعة تراجم ليس فيها تصنيف ولا مراتب ولم يتناول الشعراء الا تناولا يسيرا .

ولم تلبث كتب الطبقات أن أضاعت النهج النقدي وأصبحت كتبا في التراجم والسير ليس لها من لفظة الطبقات سوى العنوان .

كما لم تلبث أن أصبحت كتبا تاريخية عامة شاملة فظهرت طبقات النحويين للزبيدي (ت ٣٧٩هـ) وطبقات الحنابلة لابى يعلى (ت ٥٢٦هـ) وطبقات المالكية للسبتي (ت ٥٤٤هـ) وطبقات الشافعية للسبكي (ت ٧٨١هـ) وعيون الانباء في طبقات الاطباء لابن أبي أصيبعة (ت ٦٦٨هـ) ... الخ .

وازدهرت الدراسات النقدية التي تنهج نهج الطبقات حديثا تحت واجهة جديدة مثل : التيارات الادبية ، والاتجاهات الفنية ، والمدارس الشعرية . وفي طليعة هذه الدراسات كتاب الدكتور طه حسين في الادب الجاهلي حيث قسم الشعر الجاهلي الى مدارس وحدد معالم كل مدرسة وتحدث عن شعرائها وأثرهم فيمن أخذ عنهم وتأثرهم بمن أخذوا عنه .

الوجه الرابع : التفسير :

اعتاد مؤرخو النقد الادبي ومناهجه تجاوز التفسير واهمال الحواشي والشروح .. وهي جانب هام من جوانب النقد الادبي .. وتبدو أهمية

التفسير النقدية وتتنامى كلما اتسعت الهوة بين القارىء والاديب ٠

وقد خدم التفسير الادب والشعر والحديث والقرآن خدمة جليلة وعنه انبثقت مدارس نقدية متنوعة في البلاغة واللغة والنحو والفلسفة ٠

بدأت الشروح عند ابن السكيت بداية يسيرة لا تتناول من الشعر الا بعض الالفاظ الغامضة ثم تفنن الشراح في شروحهم فتعدى نطاق الكلم الغامض الى المقارنة واصدار الحكم واظهار العيب والتوسع في ذكر الحوادث وسير الرجال ٠

وتنوعت الشروح فلم تعد مقصورة على الشعر دون النثر ولا على عصر من العصور دون سواه ٠

فهنالك شروح لقصائد منفردة مثل لامية العرب ، وبانت سعاد ، ومقصورة ابن دريد ، وتائية ابن الفارض ، وبردة البوصيري ، والقصيدة المذهبة ، ولامية ابن الوردي ٠٠ الخ ٠

وهنالك شروح لمجاميع شعرية مختارة منها شروح المعلقات ، وشروح المفضليات ، والاصمعيات ، وحماسة ابي تمام ٠

وهنالك شروح لدواوين شعرية كاملة كديوان المتنبي ، وديوان ابي تمام ، ولزوميات المعرى ٠٠ الخ ٠

والتبريزي من اكبر شراح الشعر فقد شرح الحماسة ، وسقط الزند ، وديوان المتنبي ، والمفضليات ، والقصائد العشر ، وديوان ابي تمام ، ومقصورة ابن دريد ٠

واتسعت رؤية الناقد العربي فتناول النثر بالشرح والتفسير وحظي القرآن الكريم بقسط كبير من ذلك المجهود ٠٠ ثم ظهرت شروح لنهج البلاغة ومقامات الحريري والهمذاني ورسالة ابن زيدون ومفتاح السكاكي ٠

واستمر هذا المنهج النقدي معمولا به وسائدا طوال الفترة المظلمة الى

العصر الحديث وقد أكد اصالته النقدية على يد ناقدين من أكابر النقاد المعاصرين هما الدكتور طه حسين والدكتور محمد النويهي ٠

فكتاب حديث الاربعاء بجزئيه الاول والثاني يعتبر من روائع النقد التفسيري حيث تناول الشعر الجاهلي تناولا جيدا وقدمه تقديما ناجحا بواسطة حوار يدور بين الناقد وشخص يرمز للمتشككين بقيمة التراث ٠

وكتب طه حسين الاخرى : مع المتنبي ، ابو العلاء المعري ، الوان ، من هناك ، خصام ونقد ، من أدبنا المعاصر كلها تتناول تقديم نصوص أدبية في الشعر والقصة والمسرحية وتفسيرها ٠

وقد حذا حذوه الدكتور محمد النويهي في كتابه الشعر الجاهلي وكرس كل طاقاته وامكاناته الثقافية لشرح نصوص من هذا الشعر مستعينا بنتائج العلوم الحديثة وبقيم النقد المعاصر ٠

ويمكن نسبة السيد قطب الى هذا الاتجاه ولا سيما في كتبه ـ التصوير الفني في القرآن ، مشاهد القيامة في القرآن ، وفي ظلال القرآن ٠

الوجه الخامس : التحرى :

حاول الناقد العربى فى مجال بحثه عن الاصالة الادبية التحرى عن مثالب وعيوب الشعراء وميزاتهم ثم تركزت تحريات الناقد على موضوع السرقات الشعرية وتطورت هذه التحريات لتشكل منهجا متميزا من مناهج النقد الادبي ووجها بارزا من وجوه العملية النقدية ٠

بدأ البحث في موضوع السرقات اولا باعتبارها عيبا ونقصا ، ومثلبة واغارة ، فالشاعر الذى يأخذ بيتا لامرىء القيس ويدخله في قصيدته وينسبه اليه يكون عرضة للاهانة والاتهام باللصوصية وهذا ما نجده فى احكام النقاد الاوائل ٠

وتطور مفهوم السرقة فلم يعد منقصة او سلوكا اخلاقيا شائنا وانما هو توارد خواطر يتعرض له كل شاعر ، وعليه فهو تيار عام يشترك فيه

الانداد ويمكن المفاضلة بينهم والموازنة وهذا ما صنعه الآمدى حين وازن بين سرقات البحتري وسرقات ابي تمام •• واعتبر بعض المعانى مما يدخل في الباب الخاص ، وبعضها مما يدخل في الباب العام وبذلك دخلت كثير من الاغارات فى القطاع العام •

وصنع ما صنعه الآمدى علي بن عبدالعزيز الجرجانى في وساطته بين المتنبي وخصومه ، واعتبر الحاتمي وابن قتيبة السرقة اخذا •

وعند الخالديين تطور نهج السرقات تطورا كبيرا واصبح الخوض فيه ليس خوضا فى مسائل سلوكية يقصد منها اهانة الشاعر او الدفاع عنه أو التوسط له وانما هو بحث في (الاشباه والنظائر) • فالمعنى الذي نجده عند المتنبي قد نجد شبيها له عند ابي تمام ونظيرا له عند البحتري •

ثم جاء البلاغيون فقالوا بظاهرة « الاخذ » و « التضمين •• » و «الاقتباس» وما هو قريب من هذا واعتبرت هذه الظاهرة من المحسنات البلاغية واحتلت مكانها في علم البديع وكا نابن وكيع اسبق من غيره في اعتبار السرقة نوعا من أنواع البديع •

وقد اهمل الناقد الحديث هـذا الموروث النقدي ونظر الى الغرب في الدعوة الى اسلوب جديد عرف « بالادب المقارن » •

والادب المقـــارن ليس هو الموازنات بين الشعراء وليس التوســط بين شاعر وآخر ، وليس هو البحث عن الاشباه والنظائر ولكنه لا يستغني عن كل هذا وتعتبر موروثا له كل الدراسات والمؤلفات في هذه الميادين •

والادب المقارن في مفهومه الحديث تتبع الظواهر الادبية وتعقبها خلال العصور ، ومن لغـة الى اخرى •• كتتبع ظاهرة لالرومانسية في الادب الفرنسي والانكليزي والالماني والعربي من القرن السابع عشر الى القرن العشرين •• ومثال الادب المقارن •• أو النقد المقارن في ادبنا العربى الحديث : تيارات أدبية تأليف ابراهيم سلامة •

الوجه السادس : البلاغة :

البلاغة منهج نقدي عرفه العرب بعد ان احتكوا بالامم الاخرى وكلما ازداد التلاقح الحضاري ازداد هذا المنهج عمقا وتعقيدا •

وتجاهل البلاغة عند دراسة النقد المنهجي مأخذ على تلك الدراسة لان امهات الكتب النقدية عند العرب انما هي كتب بلاغية في موضوعاتها وتبويبها كالصناعتين والوساطة وأسرار البلاغة واعجاز القرآن والمثل السائر ونقد الشعر •

وميزات النقد البلاغي عند العرب انه اعتمد الحكم على الظواهر الجمالية وهي خارج سياق التعبير الادبي ككل فكانت أغلب شواهده جزئية مما جعل البلاغيين طوال العصور الماضية يدورون في أفق اللفظة المفردة أو الجملة المفردة •• وقد ادى تعمقهم في دراسة الجزء الى ان يبتعدوا رويدا رويدا عن الناحية الذوقية وتصبح البلاغة علما جافا •

كان الطور الاول من اطوار البلاغة في مؤلفات الجاحظ وابن المعتز طورا ذوقيا لان الناقد البلاغي كان يحكم ذوقه ويبدي رأيه •

ثم ولد طور ثان على يدي قدامة بن جعفر حيث ادخل المنطق ومقولات الفلسفة اليونانية في الدراسة البلاغية •• وبلغ هذا الطور غايته في كتاب المفتاح للسكاكي •

وقد استمر الاتجاه الاول في مؤلفات العمدة لابن رشيق وكتاب الصناعتين لابي هلال العسكري ، والبديع في نقد الشعر لاسامة بن منقذ ، والمثل السائر لابن الاثير •• واستمر الاتجاه الثاني في مؤلفات القزويني والتفتازاني والاسفرايني ••• الخ • ثم انتقل الى مرحلة المنظومات حيث بلغ غاية الجمود والجفاف •

وفي العصر الحديث حاول بعض المخلصين انقاذ البلاغة من المصير الذي انتهت اليه فارتفعت أصواتهم منادية بالتجديد وفي مقدمتهم امين الخولي ومصطفى ناصيف وعزالدين اسماعيل واحمد مطلوب •

ومما يؤخذ على حركة الاستاذ الخولي الرائدة انه مزجها بالدعوة الى الاقليمية فقد كتب « في الادب المصرى » و « فن القول » •• يركز على الاسس والعناصر المحلية •• ثم اصبح اكثر تفتحا وسعة أفق في كتبه اللاحقة •

وفي كتاب الاسس الجمالية في النقد الادبي عند العرب للدكتور عزالدين اسماعيل تتحول البلاغة عن نهجها القديم لتكون نقدا جماليا •

والنقد الجمالى الحديث شأنه شأن النقد المقارن لا يستغني عن تراثه المكون من علوم البيان والمعاني والبديع ولكنه لايقتصر عليها وليس مرادفا لها •

الوجه السابع : التقويم :

التقويم هو الوجه الاساسي في العملية النقدية ، ولهذا السبب اهتم به اكثر دارسي النقد الادبي وتفرغوا له ولم يتطرقوا لغيره الا حين يندمج مع غيره •• فهو عند ابن سلام يندمج مع الطبقات ، وهو عند المرزباني يندمج مع الاخبار وهو عند العسكري يندمج مع البلاغة •

ولقد كانت بداية النقد التقويمي عند العرب في الجاهلية حيث تضرب للنابغة قبة من آدم ويتبارى الشعراء امامه •• وكذلك كان النقد الادبي الذى يؤثر عن الرسول محمد (ص) والخليفة عمر بن الخطاب (رض) •

ثم يجيء كتاب ابن سلام الجمحي فيجمع الاحكام التي تناولت الشعر الجاهلى والاسلامي من خلال عملية التصنيف التى زاولها •

واتخذ النقد التقويمي شكل الامالي كما هو واضح في كتاب الكامل للمبرد وكان المبرد معنيا بتقويم النواحي اللغوية والنحوية اكثر من عنايته بتقويم الفن الشعري •

وما لبث التقويم ان انحرف فاصبح بحثا عن المساوىء او المحاسن فقط فنجد الصاحب بن عباد يؤلف مساوىء شعر المتنبي ويعرج فيه على

شخصية الشاعر وسيرته •

ويمكن اعتبار اهم كتابين نقديين وهما الموازنة والوساطة أثرين من آثار النقد التقويمي •• فلقد اراد القاضي الجرجاني انصاف المتنبي في حلبة الاتهامات التي وجهت له واراد الامدي الانتصار للبحتري وتفضيله •• وان لم يرد التفضيل بصورة مباشرة •

وكان هذان الاثران أحرص من غيرهما على الموضوعية في البحث والتحليل والحكم وما لبث النقد بعدهما ان تحول الى عملية ثلب ككتاب مثالب الوزيرين لابي حيان التوحيدي •

وتجيء المرحلة التالية فتبرز في عناوين الكتب النقدية كلمتا الرد والانتصار مثل :

نصرة الثائر في نقد المثل السائر للصفدى •

والفلك الدائر على المثل السائر لابن أبي الحديد •

والاغريض في نصرة القريض للعلوى •

والرد على ابن الخشاب •• لابن برى •• الخ •

ثم انشغل القوم بردود ايدلوجية لا علاقة لها بالنقد الادبي كالردود المختلفة التي كتبها ابن الجوزى ، والردود المختلفة التي كتبها ابن تيمية وغيرهما •

وفي العصر الحديث احيت مدرسة الديوان ـ العقاد والمازنى وعبد الرحمن شكري ـ النقد التقويمي بصورة البحث عن المساويء وتسقط الاخطاء وجرى على نفس المجرى صاحب كتاب « على السفود » مصطفى صادق الرافعي •

وتطورت عملية تجميع الاخطاء لتكون نقدا انطباعيا في مؤلفات مارون عبود وبخاصة في كتبه على المحك ، مجددون ومجترون ، دمقس وارجوان ، حيث كان الرجل يقرأ النصوص ثم يسجل انطباعاته عنها

فكان يمزج الرأي بالنكتة والتحليل بالخيال ويحشر خلال نقده احاديث عابرة وذكريات خطرت له وهو ينقد •

ويدخل تحت الانطباعية النقدية بواكير نقد محمد مندور حيث تحدث عن الشعر المهموس فقد كان يسجل بأمانة وصدق انطباعاته عن قصائد شعر المهجر : يا نفس لنسيب عريضه ، واخي لميخائيل نعيمة ••• الخ •

ثم تجاوز التقويم طور الانطباعية فاصبح نقدا تحليليا •• فهو تارة تحليل نفسي وتارة أخرى تفسير مادى يعتمد على علم الاجتماع والفلسفة الماركسية •

فمن النوع الاول الكشف عن العقدة النرجسية عند ابى نؤاس في كتاب العقاد عنه ، والكشف عن عقدة اوديب فى كتاب محمد النويهى عنه •

ومن النوع الثاني كتابات محمود امين العالم في الثقافة المصرية ، ومقدمات دواوين أغاني أفريقيا ، والطين والاظافر •

ثانيا : الفاعل :

١ ـ الراوي :

عرفنا مما تقدم ان الجذور الاولى لكل نقد عربي تكمن في الرواية ومن هنا تكون شخصية الراوي هي الصورة الاولى للناقد الادبي عند العرب • فلقد كان للشعر رواة في الجاهلية ، وكان للشاعر راوية أو عدة رواة فزهير كان راوية اوس بن حجر والاعشى كان راوية المسيب بن علس •

وفي مرحلة تالية كان الحطيئة راوية زهير وأبنائه ، وهدبه بن خشرم راوية الحطيئة ، وجميل راوية هدبة ، وكثير راوية جميل •• الخ •

وتحول الرواة الى نقاد حقيقين للشعر والادب مع ظهور أسماء أبي

عمرو بن العلاء ، وأبي عبيدة ، والاصمعي ، وحماد الراوية ، والمفضل الضبي ، وخلف الاحمر ، ومحمد بن سلام الجمحي •

وتستمر شخصية الراوية تفرض نفسها على أسماء الجاحظ ، وأبي تمام والبحتري ، وابن السكيت •

ولنأخذ الاصمعي ومحمد بن سلام الجمحي مثلين للناقد الراوية •

أما الاصمعي فهو عبدالملك بن قريب بن علي بن أصمع من باهلة•• ولد وتوفي في البصرة « ١٢٢ ـ ٢١٦ هـ » وقد عالج أكثر من صورة واحدة من صور النقد الادبي فكان تارة اخباريا ، وكان تارة جامع مختارات ، وكان مرة ثالثة صاحب آراء وأحكام تقييمية •• وفي كل هذه الصور تبرز خصائص الاصمعي الراوية •

أما طابع الرواية في الاسلوب الاخباري فلا يحتاج الى اثبات ، وكذلك شأن المختارات •

والشيء الجدير بالذكر أن الرواية كانت وراء أحكامه وآرائه في تقييم الشعراء والموازنة بينهم كما تظهر في كتابه ـ فحولة الشعراء[١٠] ـ •

وسواء أصحت نسبة هذا المؤلف اليه أم لم تصح فان الاراء الواردة فيه ثابتة النسبة اليه باجماع أكثر مصادر الادب العربي •

ان طريقة تأليف هذا الكتاب تعتمد على السؤال والجواب فهو أشبه بحوار بين السجستاني والاصمعي يرويه ابن دريد

وتبدو عناصر النقد عند الاصمعي كما يأتي :

أ ـ تفضيل القديم على الحديث كقوله عن بشار •• والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير •

ب ـ اعتماد الكمية في الشعر ، والكمية في فنون الشعر •• كتقديم بعض الشعراء لانهم أكثر قصيدا ، أو لانهم اكثر تصرفا وفنون وشعر •

---

(١٠) تحقيق السيد محمد عبدالمنعم خفاجة والسيد طه محمد الزيني •

ج ـ التركيز على فائدة الاحتجاج بألفاظ الشاعر أو تعابيره لتقديمه على غيره كأن يرفض الاحتجاج بشعر ذي الرمة لانه تأثر بحياة المدن .

وهذه الظواهر في أحكام الاصمعي النقدية انما هي بسبب كونه راوية .. فلأن الماضي بضاعة الرواة نجدهم يفضلون بضاعتهم على غيرها .

ولان تفاخر الرواة وتفاضلهم انما يكون بكثرة ما يحفظونه ويروونه. ـوهذا ما أشتهر به الاصمعي ـ نجدهم يقيمون الشعراء على أساس الكمية لا الكيفية .

ولان الرواة كان همهم الاساسي في تلك الفترة جمع اللغة والتثبت من مفرداتها وتقييد أوابدها نجدهم يقربون الشاعر الذي يساعدهم في مهمتهم ويصلح شعره لان يحتج به .. وفيما يأتي نص نقدي للاصمعي يؤكد ما نذهب اليه :

« كان الاصمعي يقول : بشار خاتمة الشعراء ، والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم .

وقال : ولد بشار أعمى فما نظر الى الدنيا قط ، وكان يشبه الاشياء بعضها ببعض في شعره فيأتي بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله .

وسئل الاصمعي عن بشار ومروان بن أبي حفصه .. أيهما أشعر فقال : بشار . فسئل عن السبب في ذلك فقال لان مروان سلك طريقا كثر من يسلكه فلم يلحق من تقدمه وشركه فيه من كان في عصره .

وبشار سلك طريقا لم يسلك ، وأحسن فيه ، وتفرد به وهو أكثر تصرفا وفنون وشعر ، وأغزر وأوسع بديعا ، ومروان لم يتجاوز مذهب الاوائل .

... الخ [11] .

أما محمد بن سلام الجمحي فقد اعتاد مؤرخو النقد الادبي عندالعرب

---

(١١) فحولة الشعراء/ص ٥١ـ٥٢ .

البده به وبكتابه طبقات الشعراء الجاهليين والاسلاميين •• ولد في البصرة ومات في بغـــداد (١٥٠ ـ ٢٣٢ هـ) •

وقد قيل عن كتابه الطبقات انه جماع الاراء والنظرات والاحكام التي سبقت •• وقد ركز ابن سلام على قضية الانتحال في الشعر، وانتبه الى أثر البيئـــة فيه ، وبيان منازل الشعراء ، وتصنيفهم الى طبقات •

وهذه القضايا التي تنبه لها ابن سلام انما هي قضايا الرواية والرواة قبل أن تكون قضايا نظرية في النقد الادبي •

فقضية الانتحال مسألة من مسائل الرواة نجمت بسبب ما صادفوه من فوضى في البضاعة التي يتداولونها فلجأوا الى اكتشاف هذا المقياس كأداة من أدوات السيطرة على موضوع عملهم وكحل للعقبات التي اعترضت طريقهم •

والراوية أشبه بالتاجر الذي تجبره ظروف المهنة على تأكيد مصادر بضاعته والاماكن التي استورد منها •• ومن هنا يكون التأكيد على أثر البيئة في الشعر وفي تصنيفهم الى شعراء مدن وقرى انما هو مظهر من مظـــاهر الروايـــة •

بل ان الاسلوب الذي كتب به ابن سلام طبقاته كان اسلوب الرواة•• فلنقرأ هذا النص النقدي عن امرىء القيس :

« قال أخبرني يونس بن حبيب ان علماء البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس ابن حجر وان أهـــل الكوفة كانوا يقدمون الاعشى ، وأن أهـــل الحجاز يقدمون زهيراً والنابغة •

واخبرني يونس كالمتعجب ان ابن أبي اسحاق كان يقول أشـــعر الجاهلية مرقش وأشعر أهل الاسلام كثير ولم يقبل هذا القول ولم يشع • واخبرني شعيب بن صخر بن هارون بن ابراهيـــم قال سمعت قائلا يقول للفرزدق من أشعر الناس يا أبا فراس قال ذو القروح يعني امرأ القيس • حين يقول ماذا ؟ •• قال حين يقول :

وقاهم جدهم ببني أبيهم   وبالاشقين ما كان العقاب

.... الخ[١٢] .

٢ ـ الاخلاقي :

وتطورت شخصية الناقد الادبي في القرون التالية فأصبحت الصفة الاساسية البارزة فيه كونه رجل أخلاق .. ويمكن تبين هذه الصفة من استعراض الاسماء التي احتلت أماكن الرواة : أبو سعيد السكري ، ابن قتيبة، قدامة بن جعفر ، أبو بكر الصولي ، ابن طباطبا العلوي، أبو العباس ثعلب ، ابن المعتز ، الخالديان ، المرزباني ، الأصبهاني ؛ الآمدي ، علي بن عبدالعزيز الجرجاني ، الصاحب بن عباد ، أحمد بن فارس ، ابن العميد ، أبو هلال العسكري .

وقد ركز مؤرخو النقد الادبي على أكثر هذه الاسماء بعكس الفترة السابقة التي لم يركزوا فيها الا على ابن سلام الجمحي .

ولنأخذ مثلا : قدامة بن جعفر ، والآمدي ، والجرجاني ، والمرزباني ، والاصبهاني ماذا كانت عناصر نقدهم ؟ وأين الصفة الاخلاقية ؟ .

أما قدامة بن جعفر فقد عاش في منتصف القرن الرابع الهجري الأول (٢٧٥ ـ ٣٣٧هـ) واشتهر بكتابه نقد الشعر ونسب اليه كتاب نقد النثر[١٣] ومن كتبه الخراج وجواهر الالفاظ .. ويتحدث مؤرخو الادب عن كتب اخرى له ما زالت مخطوطة أو أنها لم يعثر عليها بعد .

وقدامة بن جعفر كما يقول الباحثون نقل البلاغة نقلة بعيدة نتيجة تأثره بالبلاغة اليونانية .. وحين نقرأ كتابه في نقد الشعر نجده ينطلق من

---

(١٢) راجع طبقات الشعراء الجاهليين والاسلاميين .

(١٣) تنظر مقدمة كتاب البرهان في وجوه البيان بتحقيق الدكتور احمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثي .

تعريفه بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى ، أي أن عناصره أربعة هي اللفظ والوزن والقافية والمعنى .

ويركب قدامة من هذه العناصر عناصر اخرى يسميها ائتلاف اللفظ مع المعنى ، ائتلاف اللفظ مع الوزن ، ائتلاف المعنى مع القافية .

ويمضي في كتابه يقسم هذه الضروب المتعددة من الشعر ويحاول أن يحصي نعوت كل منها .

وتبدو شخصية الاخلاقي منذ اللحظة الاولى من خلال اختيار مصطلحاته النقدية ، ـ كالنعوت والائتلافات ـ حتى اذا قرأنا تفاصيل بحثه اتضحت لنا جوانب هذه الاخلاقية كما في الفقرات الاتية التي تعالج فن المديح .

قال قدامة :

ان الانسان من حيث هو انسان يمدح بالعقل والشجاعة والعدل والعفة ، يمدح بهذه الخلال التي هي أصول الفضائل النفسية ، ويمدح بما ينطوي تحت كل فضيلة منها ويمدح بما يحدث من تركيب فضيلة مع اخرى .

فالحياء والحلم والدراية والسياسة من أقسام العقل ، والصبر في الملمات نتيجة امتزاج العقل بالشجاعة . فان مدح الشاعر بتلك الخصال كان مصيبا وان مدح بغيرها كان مخطئا(١٤) .

فهذا الذي شغل قدامه نفسه به انما هو بحث اخلاقي في سلوك الناس ومعيار الاصابة أو الخطأ المذكور انما هو معيار أخلاقي وليس معيارا فنيا أو جماليا .

والامدي : أبو القاسم الحسن بن يحيى ولد ونشأ بالبصرة وبها

(١٤) تاريخ النقد الادبي/طه ابراهيم ص ١٣١ .

توفي سنة ٣٧١ هـ أو سنة ٣٧٠ هـ والراجح أنـه ولد قبل سنة ٣٠٠ هـ بضعة أعوام(١٥) .

ومن أشهر كتبه الموازنة بين الطائيين ، والمؤتلف والمختلف ، وقد عرف ناقدا بكتابه الاول . وطريقة تأليفه كما يقول :

وأنا ابتدىء بذكر مساوي هذين الشـــاعرين لاختم بمحاسنهما . وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام واحالاته وغلطه وساقط شعره. ومساوىء البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه ، ثم أوزان من شعريهما بين قصيدة وقصيدة اذا اتفقنا في الوزن والقافية والاعراب ثم بين معنى ومعنى . فأن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشـــف .

ثم أذكر ما أنفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولـــم يسلكه صاحبه ، وأفرد بابا لما وقع في شعريهما من التشبيه ، وبابا للامثال أختم بهما الرسالة .

ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما وأجعله مؤلفا على حروف المعجم ليقرب تناوله، ويسهل حفظه، وتقع الاحاطة به انشاء الله تعالى(١٦) .

وقد التزم الامدي بما ذكره في هذه المقدمة ، وكان التزامه يعبر عن اخلاقيته فهو حريص على أن لا يتهم بالتحيز ومطاوعة الهوى ، وهـــو حريص على أن يكون أمينا في موازنته ، وحريص على أن يكون عادلا في أحكامه ، وأن يكون متجردا في مختاراته وحريص على أن يعتذر عن هذا ويدافع عن ذاك باللجوء الى نماذج من الشعر القديم .

والجرجاني أبو الحسن علي بن عبدالعزيز المشهور بالقاضي ولد في جرجان سنة ٢٩٠ هـ ونشأ بها وتوفي في رواية ابن خلكان سنة ٣٦٦ هـ ومن آثاره تفسير القـرآن الكريم ، وتهذيب التـاريخ والوســاطة بين المتنبي

---

(١٥) المؤتلف والمختلف/تحقيق عبدالستار أحمد فراج/المقدمة .
(١٦) الموازنة/تحقيق احمد صقر ج١ ص ٥٤ .

وخصومه •• وموقفه الاخلاقي واضح من عناوين كتبه فهو معني بالتهذيب والتوسط لحل الموقف المتأزم • وفي مقدمة الوساطة تصريح بالمنحى الاخلاقي يغني عن استقرائه من نصوص النقد فهو يقول :

وما زلت أرى أهل الادب منذ الحقتني الرغبة بجملتهم ووصلت العناية بيني وبينهم في أبي الطيب أحمد بن الحسين المتنبي فئتين : من مطنب في تقريظه ، منقطع اليه بجملته ، منحط اليه في هواه بلسانه وقلبه ، يلتقي مناقبه اذا ذكرت بالتعظيم ، ويشيع محاسنه اذا حكيت بالتفخيم ويعجب ويعيد ويكرر ويميل على من عابه بالزراية والتقصير ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل فان عثر على بيت مختل النظام ، أو نبه على لفظ ناقص التزم من نصرة خطئه وتحسين زلله ما يزيله عن موقف المعتذر ويتجاوز به مقام المنتصر •

••وعائب يزول ازالة عن رتبته ، فلم يسلم له فضله ، ويحاول حطه عن منزلة بوأه اياها أدبه ، فهو يجهد في اخفاء فضائله ، واظهار معايبه وتتبع سقطاته واذاعة غفلاته ••• الخ(١٧) •

والمرزباني : أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى بن سعيد المرزباني من كبار المعتزلة ، ولد ببغداد سنة ٢٩٦ هـ ومات ودفن ببغداد في الجانب الشرقي سنة ٣٨٤ هـ ، ذكر له ياقوت احصائية كبيرة من المؤلفات في أخبار الشعراء ونقد أشعارهم ومن كتبه المتداولة معجم الشعراء ، والموشح فيمآخذ العلماء على الشعراء •

وهو في كتابه الموشح الذي يعتمد في الشكل والاسلوب طريقة الرواية يتعمد توجيه هذه الرواية وجهة اخلاقية خاصة تعنى بأظهار العيوب أكثر من اظهار الحسنات فهو يقول في شاعرية العباس بن الاحنف مايلي :

---

(١٧) الوساطة/تحقيق محمود أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ص ٣ •

حدثني محمد بن يحيى الصولي قال : ـ حدثنا الحسين بن فهم قال : ـ حدثنا حماد بن اسحاق قال : ـ تذاكروا بحضرة الاصمعي شعر العباس بن الاحنف فتسخطه وقال ـ : ما يؤتى من جودة المعنى ولكنه سخيف اللفظ .

أخبرني ابراهيم بن محمد بن عرفه عن محمد بن يزيد النحوي قال : قد عابوا على العباس بن الاحنف ادخاله في الغزل هذا البيت :

فان تقتلوني لا تفوتوا بمهجتي

مصاليت قومي من حنيفة أو عجل

كما عيب على الفرزدق قوله :

يا أخت ناجية ابن سامة انني

أخشى عليك بني ان طلبوا دمي

وقالوا : ما للمتغزل وذكر الاولاد والاحتجاج بطلب الثارات .

أخبرني محمد بن يحيى قال : حدثني أحمد بن اسماعيل قال : العباس بن الاحنف في الغزل مثل أبي العتاهية في الزهد يكثران الحز ولا يصيبان المفصل[١٨] .

ففي هذا المثال يبدو توجيه النقد وجهة اخلاقية تسقط عيوب الشاعر ومآخذه ، وقيل ان عمل المرزباني لا يقتصر على ذلك بل كان يعقب على بعض الروايات فيوثقها ويعللها أو يصلح شيئاً فيها .

وأما الاصبهاني فهو أبو الفرج علي بن الحسين ولد في أصبهان ونشأ في بغداد توفي سنة ٣٥٦ هـ ومن مؤلفاته الاغاني ، والديارات ، ومقاتل الطالبين .

---

(١٨) الموشح/تحقيق البجاوى ص ٤٤٥ـ٤٤٧ .

وقيل عن الجانب النقدي عند الاصبهاني كما يبدو في كتابه الضحم « الاغـاني » ما يأتي :

١ ـ فطن الى كثير من الامور التي تؤثر في الشعر وتوجه الشــعراء ، كالمكان والصحبة والسيرة والدخول في مذهب سياسي أو فرقـة من فرق الدين •

٢ ـ نوه ببعض الشعراء من مذهب واحد وان لم يوضح دائما الخصائص الفنية التي تجمعهـم •

٣ ـ خاض في تحليل الشعر وبعض المسائل الادبية كالسرقة والاخذ[١٩] •

وان ظاهر كتاب الاغاني يوحي بأنه مجموعة أخبار ولكن حقيقـة دراسته تبين انه كان ناقدا ينحو منحى اخلاقيا ••

وكان الاصبهاني حريصا على أن يظهر بمظهر الامانة ، فأخبـاره اما أن تكون من انشائه بلفظه أو لا تكون ، وفي هذه الحالة ينبه على ذلك في مواطن كثيرة كأن يقول هذا لفظ يزيد المهلبي أو الاخفش •• أو أن يذكر : نسخت من كتاب كذا •• وجمعت من كتاب كذا ••

وكان ورعا في الروايات فان نفسه من شدة هذا الورع لا تنفـك تحدثه بالتبرؤ من العهدة ، انه لا يحب احتـمال التبعة ، ويتجنب عيب الطـاعنين •

وكان ينقد بعض الرواة الذين ينقل عنهم وينبه على أباطيلهم ، ولا ينقل الاخبار على علاتهـا •

وأحيانا لايكتفي بمجرد القول وانما يكلف نفسه عناء البحث والتنقيب فيطالع ديوان الذي ينسبون اليه شعرا حتى يتوثق من هذه النسبة[٢٠] ••

---

(١٩) تاريخ النقد الادبي/طه ابراهيم ص ٩٤٧ •
(٢٠)دراسة الأغاني /شفيق جبري ص٤٧ ـ ص٦٧ •

٣ - المفسر

وفي العصور التي تلت القرن الرابع لمعت في سماء الدراسات الادبية والنقد الادبي أسماء : الثعالبي والجواليقي وعبد القاهر الجرجاني ، والزوزني ، والشريف الرضي ، والمرزوقي ، والفسوي ، وابن سيده ، والهروي ، وابن رشيق القيرواني ، وأبو زكريا التبريزي وغيرهم •

وحين نتأمل الصفة الاساسية التي تميز غالبية هذه الاسماء بدلالة المؤلفات التي أثرت عنهم نجدهم مفسرين وشراحا •• ويؤكد مؤرخو الادب العربي ان الشروح انما ازدهرت في القرن الرابع الهجري وأصبحت أعمالا نقدية وتسببت في نشأة نظريات نقدية كما سنوضح ذلك •

فلنأخذ مثلا : عبدالقاهر الجرجاني ، والمرزوقي ، والتبريزي فالأولان تؤكد نظريتاهما صفة المفسر والثالث تؤكد شروحه طبيعة الناقد وخصائصه •

فالجرجاني : عبدالقاهر بن عبدالرحمن بن محمد من جرجان ٣٧٧ - ٤٧١ هـ ألف دلائل الاعجاز ، وأسرار البلاغة ، وأعجاز القرآن، والمغني في شرح الايضاح وهو يقع في ٣٠ جزءا ، وقد اختصره في شرح آخر سماه المقتصد ، وكتاب المختار من دواوين المتنبي والبحتري وأبي تمام •

وقد عرف عبدالقاهر ناقدا بكتابيه دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة وأحدهما يكمل الاخر على الترتيب المذكور بدليل ان النظرية التي قال بها نجدها مبسوطة في الدلائل وموجزة في فاتحة الاسرار[٢١] •• وتعرف هذه النظرية بنظرية النظم وخلاصتها كالاتي :

يفرق عبدالقاهر بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة ذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق من غير أن يكون هذا النظم ناشئا عن معنى

---

(٢١) عبدالقاهر الجرجاني/د• احمد بدوي •

اقتضاه ، فلاصلة بين الكلمة ومعناها ، ولم يقتف واضع اللغة رسما عقليا اقتضاه المعنى ، فلو أن واضح اللغة كان قد قال « ربض » مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي الى فساده .. وليس الامر كذلك في نظم الكلم لانك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس(٢٢).

ويؤمن عبدالقاهر ايمانا لا يداخله ريب بأن فضيلة الكلام ترجع الى معناه ، دون ألفاظه وأن هذه الالفاظ ليست الا تابعة للمعاني ، وأن هذه الفضيلة ليست لك حيث تسمع بأذنك بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك وتعمل رويتك وتراجع عقلك وتستنجد في الجملة فهمك .

ويرى عبدالقاهر : ان مؤلف القول يفكر في المعنى الذي يريد أن يصوره ويرتب هذا المعنى في نفسه ثم يختار النظم المناسب لادائه يقدم فيه ما تقدم في نفسه ويؤخر ما تأخر فيها ويرتب في عباراته حتى تتفق مع المعنى الذي يريد ويوازن الالفاظ ليختار أخصها بالمعنى وأكثرها كشفا عنه ، ويحسن الوصول الى الكلمة الدقيقة في موضعها اللائق بها .. لانه لا فضل للعلم بمعاني الكلم وانما الفضل لحسن التخير ومعرفة الموضع .

فهذه النظرية ترينا بوضوح أن طبيعة المفسر الذي يبحث عن المعاني وراء اللفظ الغامض أو المبهم هي التي أملت على عبدالقاهر القول بتبعية نظم الكلم لمعانيه ، وان التقديم والتأخير والحذف والاستعارة والكناية انما مردها متطلبات المعنى ومستلزماته .

وهذه النظرية أداة تفسيرية لمعرفة أعجاز القرآن والكلم البليغ ومن هنا لم تكن تسمية الكتابين من قبيل المصادفة بدلائل وأسر ار .

والمرزوقي : أبو علي بن أحمد بن محمد بن الحسن اصله حائك من أصبهان توفي سنة ٤٢١ هـ وقد أثر عنه أكثر من شرح واحد ..

---

(٢٢) المصدر السابق ص ١٠١ .

شرح الحماسة ، شرح المفضليات ، شرح أشعار هذيل شرح الفصيح ، كتاب الانتصار من ظلمة أبي تمام .

وهو معدود من النقاد البارزين بسبب كتابه الكبير في شرح حماسة أبي تمام والمقدمة التي كتبها لهذا الشرح .

فشرحه للحماسة يعد أكبر الشروح التي وصلت الينا وأكثرها عناية بمعاني الشعر ، وبالنقد والموازنة(٢٣) ، وأما مقدمته فتعد وثيقة هامة في تاريخ النقد الادبي نقد الشعر والنثر .

وهذه الوثيقة النقدية انما هي وليدة الطبيعة المميزة لعصر ازدهار الشروح فقد جاءت أداة تسهل مهمة الشارح وتخدمه في مجال عمله فهي لذلك مقسمة الى عيارات لتقدير القيم وايضاحها :

فعيار المعنى : أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ..

وعيار اللفظ : الطبع والرواية والاستعمال ..

وعيار الاصابة في الوصف : الذكاء وحسن التميز ..

وعيار المقاربة في التشبيه : الفطنة وحسن التقدير ..

وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن ..

وعيار الاستعارة : الذهن والفطنة ..

وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية : طول الدربة ودوام المدارسة .

فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب .. الخ(٢٤) .

والتبريزي : يحيى بن علي بن محمد الشيباني : أبو زكريا أصله من تبريز ونشأته ببغداد ٤٢١ ـ ٥٠٢ هـ ومن كتبه : شرح ديوان الحماسة لابي تمام ، وتهذيب اصلاح المنطق لابن السكيت ، وشرح سقط الزند ،

---

(٢٣) عبدالسلام هارون /مقدمة الحماسة ص١٦ ـ ١٧ .
(٢٤) شرح ديوان الحماسة جا ص٩ ـ ١١ .

وشرح المفضليات ، وشرح القصائد العشر ، وشرح المشكل من ديوان أبي تمام ، وشرح ديوان المتنبي ، وشرح المقصورة الدريدية •

والتبريزي : شخصية تفسيرية كبيرة وشخصية نقدية كبيرة أيضا •• ولكن شخصيته النقدية انما هي الوجه الاخر له بينما الصفة التفسيرية هي الوجه الاخر عند عبدالقاهر ووراء نظرية عمود الشعر عند المرزوقي • فأقدام التبريزي على شرح ديوان أبي تمام يعتبر مساهمة منه في المعركة النقدية التي استقطبتها شاعرية أبي تمام •

وأن مصادر هذا الشرح انما هي مصادر نقدية مثل « ذكرى حبيب » لابي العلاء المعري ، و « الانتصار من ظلمة أبي تمام » للمرزوقي ، و « أخبار أبي تمام » ، للصولي •

كما أن عملية الشرح الواردة في الكتاب انما هي عملية نقدية متعددة الجوانب ولايضاح ذلك نقرأ النص الآتي :

فأقل أسامة جرمها وأصفح لها عنه ، وهب ما كان للوهاب

أسامة : حيٌ من العرب قطعوا في عمله (الممدوح) فطردهم، فاعتذروا وتابوا وشفع لهم أبو تمام فصفح عنهم •

وأسامة : من الاراقم وهم من رهط الممدوح وانما سمّوا باسامة الذي يراد به « الأسد » •• ولم يحك أحد من الثقات أن الاسم شيء يستعمل ولكنه يحمل على أن الهمزة فيه واو قلبت لضمتها وكونها في أول الاسم فكأنه « وسامة » •

واذا قيل بذلك احتمل مذهبين :

أحدهما : أنه لا يقبض على شيء الا جعل فيه وسماً •• أي أثراً كالعلامة •

والآخر : أن يكون من الوسام الذي هو الحسن وحمل ذلك على

العكس لان الليث يوصف بقبح المنظر •• فيكون على قولهم : للديغ سليم، وللمهلكة مفازة •

وقوله : « وهب ما كان للوهاب » •• ألوهاب يحتمل وجهين :

أحدهما : أن يراد به الله سبحانه وتعالى كما يقال للرجل أصفح عن فلان لله ولوجه الله •• وهذا ابلغ في صفة الممدوح •

والآخر : فيه مدح لاسامة كما يقال : أكرم فلانا فانه كريم •• أي هب لهم فانهم قد تعودوا أن يهبوا ومنه قولهم في المثل « أسق رقاش انها سقاية »[٢٥] ••

يلاحظ في هذا الشرح لبيت واحد من أبيات أبي تمام أن التبريزي توخى بيان تأثير الشعر عند متلقّيه فان الممدوح قبل اعتذار الشاعر وصفح عن أسامة •

ويلاحظ أن التبريزي يربط بين معنى البيت وبين بعض المرددات الفولكلورية من « أيمان » و « أمثال » و « صور شعبية » ••

ويلاحظ في هذا الشرح الربط بين أحداث ووقائع تاريخية وبين معنى البيت • وكان يحاكم الالفاظ ويبدي رأيه في صحة لفظ وفساده ويتتبع الايحاءات التي يوحيها •

وكان يحكم ذوقه فيفرز بعض التعابير لانها أبلغ من غيرها •

ومن خلال هذه الملاحظات ندرك أبعاد شخصية الناقد التي تكمن وراء شخصية المفسر •

٤ ـ البلاغي

وحلت محل شخصية الناقد المفسر شخصية البلاغي في القرن السابع وما بعده ويكفي أن نستعرض بعض الاسماء التي تنتسب لتلك القرون ••

---

(٢٥) شرح ديوان ابي تمام ج ١/ص ٨١ •

ففي هذه العصور لمعت أسماء : أسامة بن منقذ ، الزمخشري،السكاكي ابن الاثير ، صلاح الدين الصفدي ، القزويني ، التفتازاني ، ابن حجة الحموي ، الاسفراييني ، الدمنهوري ، السيالكوتي ، البديعي ، ابن‌عصفور النواجي ، ابن السمان ، السويدي ، ابن الصبان .. الخ .

وأغلب هؤلاء بلاغيون محترفون يقتل البحث البلاغي ، وكتابة الحواشي والمنظومات كل عمل نقدي مبدع لديهم .. وأقربهم الى العمل النقدي .. ابن الاثير .

ابن الاثير : هو أبو الفتح ضياء الدين الجزري الشيباني وقد تفقه في الموصل وعمل في دمشق ، وفر الى مصر ، ثم استقر به المقام عائدا الى الموصل وتوفي في بغداد سنة ٦٣٧ هـ .

وأشهر مؤلفاته المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، والجامع الكبير ، والاستدراك ، والبرهان في علم البيان ، ورسالة في الازهار .

وعرف ابن الاثير ناقدا في كتابه « المثل السائر » وكان هذا الكتاب محور حركة نقدية .. فلقد تصدى لنقده ابن أبي الحديد بكتابه « الفلك الدائر على المثل السائر » وكتب الصفدي « نصرة الثائر على المثل السائر » وكتب ابن نباتة « خبز الشعير » يرد فيه على الصفدي ، كما ألف السنجاري كتابه « نشر المثل السائر وطي الفلك الدائر » .

وان النظرة العابرة لفصول المثل السائر أو الجامع الكبير كفيلة بالكشف عن أبعاد شخصية ابن الاثير البلاغية .

فلقد قسم المثل السائر الى مقدمة في علم البيان ومقالتين : الاولى في الصناعة اللفظية وما ينطوي تحتها من النظر في الالفاظ المفردة والمركبة والتسجيع والتجنيس والترصيع والموازنة ، والمعاظلة وغيرها .

والثانية في الصناعة المعنوية وما تحتها من الاستعارة والتشبيه والتجريد والعطف والابهام والنفي والاثبات ، والتقديم والتأخير والاستدراج

والايجاز والاطناب والتكرير والتعريض وغيرها من ضروب المعاني[٢٦] •

وجعل مدار كتابه الجامع الكبير على قطبين : الاول في الاشياء العامة، والثاني في الاشياء الخاصة وكل منهما ينقسم الى فنين ••

الفن الاول من القطب الاول : في آلات التأليف وأدواته والطريق الى صناعة النثر والنظم ، وفي الحقيقة والمجاز •

والفن الثاني من القطب الاول : في الالفاظ المفردة والمركبة والكلام على المعاني ، وتفضيل المنثور على المنظوم •

والفن الاول من القطب الثاني : فيالفصاحة والبلاغة •

والفن الثاني من القطب الثاني : في ذكر أصناف البيان ويتناول الصناعة اللفظية والصناعة المعنوية كما هو وارد في المثل السائر ••

ويعتبر الدكتور أحمد مطلوب ان كتاب الاستدراك الذي جمع فيه ابن الاثير مآخذ ابن الدهان على المتنبي واستدراك ما فاته من هذه المآخذ انما هو تطبيق لنظرياته النقدية الواردة في المثل السائر والجامع الكبير[٢٧]•

٥ ـ المعرب ••

وفي العصر الحديث غلبت شخصية الناقد شخصية المعرب ، فهو معرب فعلا يزاول عملية نقل المؤلفات النقدية والادبية من اللغات الاجنبية الى اللغة العربية أو يعتمد على آراء وقيم معربة في نقده للمؤلفات التي يتصدى لها •

وتبدو هذه الصفة عامة حين نستعرض الاسماء البارزة في ميدان النقد الادبي الحديث ومنهم : أحمد فارس الشدياق ، عباس محمود العقاد ، طه حسين ، ابراهيم عبدالقادر المازني ، أحمد أمين ، احسان عباس ، روز غريب ، عزالدين اسماعيل ، محمد يوسف نجم ، رجاء

---

(٢٦) راجع كتاب المثل السائر/لابن الاثير •

(٢٧) القزويني وشروح التلخيص /احمد مطلوب ص٧٠ ـ ٧٥ •

النقاش ، محمود السمرا ، مصطفى عبداللطيف السحرتي ، غالي شكري ، ايليـا حاوي ، علي سعد ، ابراهيم العريض ، مصطفى ناصف ، نـازك الملائـكة .

فلنأخذ مثلا : عباس محمود العقاد ، ومحمد مندور ، واحسان عباس

كان العقاد رأس حركة نقدية نشأت في العشرينات من هـذا القرن ضمت المازني وعبدالرحمن شكري وكانت باكورة أعمالها كتاب «الديوان» في نقد مدرسة شوقي وحافظ ابراهيم في الشعر .

والعقاد زاول عملية التعريب فعلا في كتاب «ألوان من القصة القصيرة» وكتاب « شاعر وجائزة » وكتاب « بنيامين فرنكلين .. » وكتاب « عرائس وشياطين .. » .. وكتب اخرى .

واعتمد العقاد على قراءاته في اللغات الاجنبية في تأليف « عقائـد المفكرين في القرن العشرين » و « سن يات سون » و « الله ..» وغيرها .

والعقاد كان معجبا ومحتذيا بالشاعر توماس هاردي ، والناقد وليم هازلت وكان كثير الاحتفال بهما والاشارة اليهما .

والعقاد اعتمد على آراء معربة في تأليف آثاره النقدية التالية : ابن الرومي حياته من شعره ، مقدمة ديوان عابر سبيل ، ساعات بين الكتب والناس ، أبو نؤاس ، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ، المراجعات وغيرهـا ..

أما مندور فهو ناقد بدأ حياته النقدية بالدعوة الى الشعر المهموس مستقيا شواهده من الشعر العربي في المهجر .. وقد كانت هذه الدعوة محور حركة نقدية ساهم فيها العقاد وتلميذه سيد قطب .

ومندور زاول عملية التعريب فعلا فله من الاثار المترجمة « دفـاع عن الادب » تأليف جورج ديهاميل و « منهج البحث في الادب واللغة » تأليف لانسون ، و « مدام بوفاري رواية فلوبير » وقصص رومانية مختارات

لعدة كتاب ، وكتاب « من الحكيم القديم الى المواطن الحديث » •• وغيرها•

واعتمد آراء وقيماً معربة في أعماله النقدية : «فيالميزان الجديد••» « نماذج بشرية •• » « النقد المنهجي عند العرب، •• » « مسرحيات شوقي •• » وغيرها •

واحسان عباس ناقد مجدد زاول عملية التعريب فعلا في ترجمة كتاب مدارس النقد الادبي تأليف ستانلي هايمن ، ودراسات في الادب العربي تأليف غرونباوم ، وارنست همنغواي تأليف : كارلوس بيكر وفن الشعر لأرسطو طاليس •

واعتمد آراء وقيماً معربة في كتبه النقدية « الشعر العربي في المهجر » وعبدالوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ، « الشريف الرضي » و « فن الشعر •• » و « فن المقالة » ، و « بدر شاكر السياب » •

وفيما يأتي نموذجان من كتاب عبدالوهاب البياتي :

الأول :

« قبل الحرب العظمى بسنتين أو أكثر قليلا كانت تلوح في الافق الادبي بالغرب تباشير مدرسة جديدة تلتقي عندها جماعة من الشعراء في انكلترا وأميركا وقد اختار ازرا باوند لهذه الجماعة اسم « التصويريين » Imagists من قبل أن تكون لها مبادىء واضحة المعالم خلا ذلك الشعور القوي الذي كان يدفع أفرادها للثورة على بعض مظاهر الاهمال والتصنع في شعر القرن التاسع عشر • ولكن لم تكد تمضي بضع سنوات حتى اهتدت هذه الرابطة بوحي من ثورتها المبهمة الى طريقة تختارها ومذهب تسلكه وبهذا انتقلت من الابهام الى الوضوح وأصبح لدى الشعراء الذين سلكوا أنفسهم فيها شيء يشبه الاتفاق على الاصول الكبرى التي يريدونها للشعر وفي مقدمة تلك الاصول •

١ ـ استعمال لغة الحديث في الشعر واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة لاية كلمة مقاربة في دلالتها •

٢ ـ ابتكار نغمات جديدة لتعبر عن حالات جديدة وليس من الضروري التزام الشعر الحر دائما ولكن هذا النوع من الشعر قد يكون أقدر من غيره على التعبير عن شخصية الشاعر دون سائر أنواع الشعر •

٣ ـ خلق صورة ، وفي هذا يقولون : نعم اننا لسنا رسامين ولكننا نرى ان الشعر يجب أن ينقل الجزئيات بدقة ولا يتعلق بالعموميات المبهمة[٢٨] •

الثـاني :

« قبل أن يفارق البياتي التصويريين يتم اللقاء بينه وبين ايليوت ، لان هذا الشاعر متأثر بالتصويريين الى حد ما في شعره ، فالبياتي وايليوت يلتقيان أيضا في ذلك التسجيل « الفوتوغرافي » لاجزاء الصورة وخاصة الجانب غير المضيء منها ، أعني انهما يضعان قاعدة جديدة للانتقاء ويلتقيان بما يسمى التوافه أو الاشياء التي يستعلي عليها الناس أو يهملونها عامدين، ومن هذه الاشياء الصغيرة يؤلفان المنظر العام •• مثال ذلك قول ايليوت :

المساء الشتائي يحل
مع رائحة شرائح اللحم في الدروب
الساعة السادسة
بقايا محترقة الاطراف من أيام عبقة بالدخان
ثم تلف دفقة من المطر العاصف
نفايات الاوراق الذابلة القذرة عند قدميك
وجرائد الزوايا الخالية

---

(٢٨) عبدالوهاب البياتي /احسان عباس ص٥ ـ ٦ •

وتدق دفقـات المطـر
في مظال الشبابيك المكسرة والمداخن
وعند زاوية الشـارع
حصان عربة وحيد ينفث بخار نفسه ويدق الارض بحافره
ثم أضواء القناديل(٢٩) ..

النموذج الاول كان بدايـة الفصل الاول من الكتاب ، والنموذج الثاني كان بداية الفصل الثاني منه .

وقد أشار الناقد الى مصدر النموذج الاول وهو :

Coffman, S.K.: Imogism, pp. 28, 29.

وأشار الى مصدر النموذج الثاني وهو :

T.S. Eliot: Collected poems p. 21.

ومن أرقام الصفحات المشار اليها بأزاء المصدر الاول يتبين لنـا ان الناقد ترجمها من أكثر من صفحة واحدة بتصرف وتلخيص أما المصـدر الثاني فنقل عنه حرفيا .

ويلاحظ أن لغة الناقد في هذين النموذجين كانت لغة مترجم حيث يتعذر عليه ايراد المعنى التام لا يجد مانعاً من أن يثبت اللفظة الاجنبيـة بصوتهـا أو بأصلها.

ويلاحظ أن بدء الفصول بالنقول من الاداب الاجنبية،والربط بينهاوبين نصوص من الادب العربي يدل على اعطاء اولوية للادب الاجنبي وهو احساس لا يخلو منه اكثر المعربين .

ويـلاحظ أن النص المنقول من الاداب الاجنبيـة يمثل الجانب النظري والنص العربي يمثل الشـاهد . وهو قريب جـدا من تصرفات

(٢٩) المرجع السابق /ص٢١ – ٢٢ .

المعربين حين يجدون أن ترجمة الشاهد الاجنبي مع نظريته متعذر فيلجأون الى ايجاد شواهد من اللغة التي يترجمون لها .

وخلاصة هذه الملاحظات أن الناقد احسان عباس حين لا يترجم بصورة مباشرة يحتفظ بخصائص المترجم وتطلعاته حين يؤلف ، وما ينطبق على احسان ينطبق على أغلب النقاد والمحدثين ..

الرسالة الثانية

الادب التكاملي

دأب العقل البشري منذ أقدم الازمنة على البحث عن وسيلة او صفة تميّز هذا الشيء عن ذاك وما زال البحث مستمرا .. فقال بعضهم بالجوهر والعرض وان الجوهر هو هذا المميز بين هذا الشيء وذاك وقال آخرون بالمثل والمادة وان المثل هو هذا المميز ، وقال اخرون بالماهية والوجــود ، وان الماهية هي المميز ، وقال سواهم بالكلية والفردية ، والطبيعة والتشيّوء وان الكلية أو الطبيعة هي المميز .

ومهما يكن من أمر اختلاف القوم فلا شك ان هذا المميز موجود وان اختلاف القوم لا ينفيه فالذى يجعل التفاحة تفاحة وليست رمانة ، والــذي يجعل القطة قطة وليست عصفورا . والذي يجعل النهر نهرا وليس شارعا انما هو حقيقة واقعة ولا وجود لهذه الحقيقة خـــارج الشيء وان الشيء لايكون ما هو الا بها .

فالاثر الفني ككل شيء من اشياء الواقع والحياة ذو حقيقة تميزه عن غيره ، والاثر الجميل ككل شيء من اشياء الواقع والحياة ذو حقيقة تميزه عن غيره كذلك . وهاتان الحقيقتان اصطلح القوم عليهما باسم الفن والجمال ولو اصطلح القوم عليهما بغير هاتين اللفظتين لعرفا كذلك .

والذي أراه ان القول بالاشياء الجميلة يشمل الاثر الفني وغير الفني •• اي ان الفني نوع من انواع الجمالى ، فكل فني جميل ، وليس كل جميل فنيا والتفرقة بين الاثنين تعود الى ان ما يصنعه الانسان من الآثار الجميلة هو الذي تصح تسميته بالفني وحيث لا يبدو الدور الانساني في الاثر الجميل فهو جميل ولكنه ليس فنيا •• فقد يصادف ان نعجب باثر من الآثار المنحوتة وما ان يقال لنا انها من صنع الطبيعة والرياح والمطر حتى يتغير موقفنا منها مع ان كل شيء في الاثر لم يتغير ولم يتبدل •

وماهية الجمال في الطبيعة والفن موضوع اختلف فيه النقاد والفلاسفه وتضاربت اراءهم فيه فهو حدس وهو ايدلوجية وهو عاطفة وهو علاقات هندسية وغير ذلك من الاحكام والذي نراه ان ماهية الجمال في الطبيعة والآثار الفنية هي تحقيق التكامل بين قطبين •

ومعنى التكامل المالوف في المعاجم العربية يفيد تمام الشيء وبلوغه وليس هذا الذي نتوخاه في مصطلح التكامل ولا علاقة له بالمصطلح الذي يتداوله الرياضيون ويعنون به حسابا خاصا لقياس المساحات المحصورة بين المنحنيات •

ومصطلح التكامل مصطلح معروف ومتداول في كتب النقد والفلسفة وفي ميادين الدراسات النفسية ولكننا قد نختلف في استعماله واطلاقه •

وهنالك مصطلحات مقاربة للمعنى الذي نريده منها مصطلح الديالكتيكية ولاسيما مفهوم حل التناقضات ومصطلح التعادل ولكن هذا التقارب لا يدل على اخذ منهما ولا استمرارية لهما •

والتكامل الذي نقصده تحقيق علاقة انسجام بين طرفين بحيث لاتنفي هذه العلاقة احدهما ولا تحول دون التردد بين طرف واخر فنحن في تنقل مستمر بينهما •

وهذا التكامل ذو انماط متعددة يمكن تقسيمها الى فئتين •• فئة

تحقق التكامل بين الخاص والعام ، وفئة تحقق التكامل بين الظاهر والباطن .

فمن التكاملات التي تقع في اطار الخاص والعام .. التكامل بين الفرد والجماعة او التكامل بين الانا والنحن ، والتكامل بين المحلية والانسانية ، والتكامل بين الجزء والكل .

ومن التكاملات التي تقع في اطار الظاهر والباطن .. التكامل بين الشعور واللاشعور ، والجديد والقديم ، والمبنى والمعنى ، والشكل الفني والواقع المادي ، ثم التجسيد والتجريد .

وفيما يأتي أبيات من الشعر تحقق نوعا من انواع التكامل ولهذا السبب تعتبر جميلة وفنية في الوقت ذاته :

انا ملقى على بساط بريق	حولي الصحو والمدى ، والحصاد
جئت قبل العبير ، قبل العصافير	فللطل في قميصي احتشاد
مقعدي غيمة تطل على الشرق	وافقي تحرر وامتداد
اتملى خلف المسافات وجها	برعمت من مروره الابعاد
وتأخرت هل اعاقك عني	كوم الزهر أم هم الحساد
أم نسيت المكان حيث درجنا	منزل الورد بيتنا المعتاد

.. الخ (٣٠)

طرفا التكامل في هذه الابيات هما المرأة الحسناء التي أحبها الشاعر ، والطبيعة الحسناء وقد حرص الشاعر على المرأة والطبيعة معا وحقق انسجاما بينهما وحركة . وجعلنا معه تارة ننظر للمرأة وننشد اليها وتارة ننظر للطبيعة وننشد اليها فنحن في مراوحة مستمرة وهذه المراوحة هي سر الجمال وسحر الفن .

---

(٣٠) طفولة نهد/نزار القباني .

وهذان القطبان ـ المرأة والطبيعة ـ لايقف احدهما ازاء الآخر وانما يقف احدهما وراء الاخر فكأنهما متطابقان كما تتمازج صورتان على شاشة التلفزيون او شاشة السينما اذ يجعلنا المخرج نطل من خلال وجه ممثل أو ممثلة على ما وراءه من قصور وحدائق وشوارع ثم يتضاءل هذا الوجه ويشف رويدا رويدا ويتبلور حتى لا يبقى على الشاشة سوى القصور والحدائق والشوارع ومن جديد تشف وتتبلور وتتضاءل هذه القصور والحدائق والشوارع ونطل من خلال كثافتها على الوجه وما يزال يتنامى ويتنامى حتى يملأ الشاشة كلها وهكذا تتكرر العملية •

ومثل هذا التردد والانتقال بين وجه الممثل والطبيعة حاصل في قصيدة نزار فنحن في اول لفظة امام الوجه ولكننا لا نلبث ان نسرع الى الضوء ثم نعود من جديد الى الصحو والحصاد والمدى ثم يردنا لذاته في فعل المجيء ومنه فننتقل الى العصافير والظل والغيم ثم يطالعنا من خلف المسافات وجهها ومنه ننتقل الى كوم الزهر ومنزل الورد •

وحيث لانجد هذا التكامل وهذه الحركة بين قطبين حاصلة في اسلوب من الاساليب فهو اسلوب علمي •• لا فني •• فالنحاة مثلا حين يقولون : الاسم كلمة تدل بذاتها على شيء محسوس او شيء غير محسوس كالبيادر والصحو والمدى والحصاد والعبير والمسافة وعلاماتها خمس اذا وجدت واحدة منها كانت دليلا على الاسمية وهي الجر والتنوين والنداء والاسناد وقابلية دخول ال عليها •• ـ انما يستعملون نفس الالفاظ التي استعملها نزار قباني ولكنهم لايحققون نفس التكامل الذي حققه ولذلك يعتبر كلامه فنا وكلامهم علما •

ومثل هذه المقارنة بين لوحة لبيكاسو او انجيلو وبين صورة تشريحية في كتب البيولوجي أو علم النبات فكل منهما يستعمل نفس الالوان والمواد ولكن التكامل الذي يحققه بيكاسو او دافنشي او انجيلو لا يحققه عالم

البيولوجي او عالم النبات ولذلك يكون عمل بيكاسو فنا وعمل البيولوجيين علما .

التكامل بين الخاص والعام

واذا كنا قد ميزنا بين ما هو فني وما هو علمي بتحقق التكامل في الفني وانعدام هذا التحقق فيما هو علمي .. فان هذا الرأي لا يعني خلو الكتب العلمية من الفن . فان كثيرا من الكتب التاريخية والجغرافية وحتى كتب علم الحيوان والنبات انما كتبت باسلوب فيه طابع فني أي أنها الى جـانب ايصال المعرفة تحقق تكاملا .

وقد حاول بعض المفكرين ايجاد تفرقة بين دلالة اللفظة عند الفنان أو الشاعر وبين دلالتها عند العالم وعزا الى هذه الدلالة فنية الاسلوب وعلميّته وحاول آخرون التفرقة بين اسلوب التعامل بها فالفنان يعتبر الالفاظ أشياء مادية لا يتجاوزها لما وراءها أما العالم فيعتبرها قطع زجاج ينفذ خلالهـا ليتعامل بما وراءها من أشياء مادية(٣١) .

والذي أراه أن اللفظة قبل أن ترتبط بتعبير معين وبسياق معين وبجو معين لا تتضمن أي تحيز للفنان أو للعالم فدلالتها عند كليهما واحدة وهي عند كليهما تمثل مرحـلة وسطا بين عملية تجميع عقلي ونفسي وحياتي وعملية توقع عقلي ونفسي وحياتي أيضا . أي أنها نتيجة ومشروع(٣٢) .

فهي نتيجة لان قولك هذا كتاب قد جاء بعد عمليات نفسية درست فيها صفاته وأبعاده ودرست فيها صفات غيره وأبعاده ثم استطعت أن تفرق ونميز وتحددوتعر ف وقد تكون هذه العمليات الطويلة ليست من صنعك وحدك

---

(٣١) راجع تفصيـل ذلك في كتـاب : العـلم والشعر ـ أ . أ . ريتشاردز ، وما هو الادب ؟ ـ جان بول سارتر .

(٣٢) راجع تفصيـل ذلك في كتابي جـون ديوى : الفن خبـرة ، والمنطق : نظرية البحث .

وانما هي موروث أجيال سابقة •

والكلمة مشروع : لان قولك هذا كتاب يمهد لك مجالا لعمليات نفسية وحياتية أخرى فسوف يجعلك هذا التحديد تتناوله لتستخدمه أو تبيعه أو تقرأه أو تشتريه •واذا كنت جائعا فان هذا التحديد سيحولك الى ناحية اخرى لتبحث عن شيء آخر يسد جوعك أو أي حاجة أخرى •

والقول بأن الفن هو التكامل لا يعني اننا ننص على تكامل معين فقد سبق أن ذكرنا ان التكاملات متعددة ويمكن تقسيمها الى فئتين •• فئة التكامل بين الخاص والعام وفئة التكامل بين الظاهر والباطن •• وفيما يأتي نحاول ايضاح ما أوجزناه •

فمن التكاملات الداخلة في فئة العام والخاص •• التكامل بين الفرد والجماعة أو بين الانا والنحن ، والتكامل بين المحلية والانسانية ، والتكامل بين الجزء والكل أو الوحدة مع التنوع •

فالمقصود بالتكامل بين الفرد والجماعة ان الفنان حين يقدم أثره الفني لمتلقيه يتوخى أن يضع المتلقي بين قطبين ويدفعه الى الحركة المستمرة بينهما• فهو لا يستقر عند ذات الفنان وفرديته كما أنه لا يستقر عند الجماعة التي التي ينتسب لها هذا الفنان •• فقصيدة نزار قباني ـ الرسم بالكلمات ـ انما تمثل نزاراً وقد تعب من البحث وراء المرافيء التي يجد راحة روحه فيها ، فقد عرف مختلف النساء وطوف في مختلف الآفاق وأخيرا وجد خلاصه في الرسم بالكلمات •

وهي من ناحية اخرى تمثل الشاعر •• كمطلق وترينا تاريخه الطويل وبحثه الدائب عن الراحة النفسية في مظاهر الطبيعة وفي قصور النبلاء والخلفاء وفي مخادع النساء من سمر وبيض وكل الاجناس وكيف تطور مفهوم هذا الشاعر وأصبح في العصر الحديث غير مطالب الا « بالرسم بالكلمات » •

والقصيدة المشار اليها لا تشدنا الى فردية نزار فحسب ولا الى مطلق

الشاعر بل تضمهما معا وتحقق تكاملا بينهما وتلقى بالقاريء في وسط حركة دائبة تتذبذب بين هذا القطب وذاك •

ويدخل في هذا الباب أغلب قصائد الفخر والحماسة ••

والمقصود بالتكامل بين المحلية والانسانية ان الفنان يعني بالصور المحلية لا لذاتها وانما من أجل الرؤية الانسانية العامة •• أي أنه يرى الانسانية كمطلق من خلال تجسداتها المحلية •

فقصائد لوركا الغجرية مثلا تحقق هذا التكامل فالى جانب الطابع الاسباني المحلي والتركيز على خصوصيات الغجر نجد النزعة الانسانية الشاملة • ونحن لا ننشد الى جانب دون جانب حين نقرأها وانما نحن مقذوفون باستمرار بين الجانبين •

وقد حقق سعدي يوسف في قصائده عن حمدان والسيبة والدواسر وبلد السلامة مثل هذا التكامل •

وفي مذكرات بحار للشاعر الكويتي محمد الفايز يتحقق التكامل بين المحلية والانسانية من خلال الشخوص الكادحة التي تغوص في مياه البحر المالحة بحثا عن اللؤلؤ الذي يزين صدور الحسان من الأثرياء •

وفي القصة نجد هذا التكامل شائعا كقصة أرض ثمارها من ذهب لجورج أمادو حيث يتحقق التكامل بين الصور المحلية في مزارع البن البرازيلي وبين التطلعات الانسانية نحو الحرية والسلام • وكقصة كفاح الاحرار لأو فلارتي حيث يتحقق التكامل بين الصور المحلية لمزارع البطاطا في ايرلندة وبين التطلعات الانسانية الى الحرية والاستقلال والكرامة •

ومثل هذه الروايات•• رواية الارض ـ للشرقاوي ، والمصابيح الزرق لحنه مينه ، ونشيد الارض لعبدالملك نوري ، والوجه الاخر لفؤادالتكرلي، وزقاق المدق لنجيب محفوظ وغيرها •

والتكامل بين الجزء والكل أو الوحدة مع التنوع من الموضوعات التي

كثر الحديث فيها وتضاربت الاراء ويعنون به أن كل جزء من الاثر الفني يتميز بفردية من ناحية وبترابط عضوي مع بنية الكل من ناحية اخرى ..

فالشاعر أبو ماضي في الابيات الاتية يحقق مثل هذا التكامل :

فتشت جيب الدهر عنها والدجى ومددت حتى للكواكب اصبعي
فاذا هما متحيران .. كلاهما في عاشق متحير متضعضع
واذا النجوم لعلمها أو جهلها مترجرجات في الفضاء الاوسع
رقصت أشعتها على سطح الدجى وعلى رجاء في غير مشعشع
والبحر كم ساءلته فتضاحكت
أمواجه من صوتي المتقطع
فرجعت مرتعش الخواطر والمنى كحمامة محمولة في زعزع
وكأن أشباح الدهور تألبت في الشط تضحك كلها من مرجعي

ففي هذه الابيات انفعال عام هو القلق والحيرة وهو متوزع وذائب في كل صورة من صورها أي في كل جزء من جزيئاتها كما تذوب قطعة السكر في كل قطرة من قطرات الماء .. فالنجوم مترجرجات ، والاشعة تراقص ، والصوت متقطع ، والامواج تتضاحك ، والخواطر كحمامة محمولة في زعزع ، وأشباح الدهور متألبة في الشط[٣٣] ..

وان تحقيق أي تكامل من هذه التكاملات في أثر من الاثار الادبية أو التشكيلية وغيرهما كفيل بأن يكسبه صفة الفن ان لم يكن عند كل الناس فعند فئة معينة على الاقل .

التكامل بين الظاهر والباطن

أما التكامل بين الظاهر والباطن فنعني به الاحالة المستمرة من الوجه المباشر الذي يقع في المقدمة الى الوجه الاخر وبالعكس . ومن صوره :

---

(٣٣) الشعر العربي في المهجر/احسان عباس .

التكامل بين الواقع الفني والواقع المادي ، والتكامل بين اليوم والامس ، والتكامل بين الشعور واللاشعور ، والتكامل بين التجسيد والتجريد أو الطبيعة وما وراءها •

أما الصورة الاولى فيمكن ايضاحها كما يأتي :

ان الفنان حين ينتج أثرا فنيا يتضمن آثره نماذج بشريه ، ولوحات طبيعية ومباني وشوارع ومساحات وأبعادا متعددة قد لا تكون ذات موضوع معين •• وهذا الذي نشاهد في الاثر الفني نسميه واقعا فنيا •

أما الواقع المادي فأعني به النماذج البشرية الحقيقية والطبيعية والمباني والشوارع الحقيقية ••

فالشخوص الروائية في « زقاق المدق » هي واقع فني ، أما الشخوص التي تعترض طريقك في أحد أزقة بغداد حين تبصر خباز المحلة وحلاقها والشحاذ ومن سواهم انما هي واقع مادي حقيقي •

وحفار القبور في قصيدة السياب واقع فني ، أما حفار القبور في أية مقبرة فهو واقع مادي ••

والنماذج البشرية في لوحات سعد الطائي عن الاهوار واقع فني أما أبناء العشائر في العمارة الذين يسكنون منطقة الاهوار فهو واقع مادي ••

وحين ينجح الفنان في ان يجعل القاريء أو المشاهد مقذوفا بين الواقعين ومتنقلا باستمرار من واقع لاخر يكون قد قدم أثرا فنيا •• أما حين تكون اللوحة بمثابة ثقب في جدار نطل منه على الواقع المادي فقط أو حين تكون اللوحة مساحة لونية لا يتجاوزها النظر فان في ذلك عيبا سندرسه في فصول قادمة •

والتكامل بين اليوم والامس يعني التردد المستمر بينهما حين يكونان قطبين في أثر من الاثار الفنية •• ويدخل في هذا الباب أمثال مسرحية الذباب لسارتر ، وأوديب لاندريه جيد ، وشهرزاد وأهل الكهف لتوفيق

الحكيم ، والاسوار لخالد الشواف ، وقصيدة الصقر من شعر أدونيس •

فقصيدة الصقر مثلا •• لا تشدنا الى الامس حيث عاش صقر قريش عبدالرحمن الداخل ، كما أنها لا تقيدنا في حدود الان الحاضر حيث نعيش وانما نحن في حركة وسفر الى مرافيء الامس وعودة الى سواحل اليوم ومن هذه الحركة تكسب القصيدة قوة وبسبب هذه الحركة تنعت بالفنية والجمالية •

والتكامل بين الشعور واللاشعور هو حالة انسجام بين متطلبات « الانا » وضغوط « الهي » كما تعارف عليه علماء النفس • فالشاعر أبو تمام يحقق هذا التكامل حين يقول في فتح عمورية :

وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها
كسرى وصدت صدودا عن أبي كرب

بكر فما افترعتها كف حادثة
ولا ترقت اليها همة النوب

تصرح الدهر تصريح الغمام لها
عن يوم هيجاء منها طاهرٍ جُنُبِ

لم تطلع الشمس فيه يوم ذاك على
بانٍ بأهلٍ ولم تغرب على عَزَبِ

فهذه الابيات تتناول موضوعا حربيا يحتل فيه المسلمون مدينة رومية وهو الجانب الشعوري أما الصور التي أزدحمت في هذه الابيات فقد نفست عن الجانب اللاشعوري وخاصة موضوع الشهوات الجنسية المكبوتة فالمدينة حسناء ترصدها قبل العرب كسرى وأبو كرب ولكنهما لم يظفرا بشيء واستباحها العرب ـ وافترعوها ـ وهي لما تزال (بكرا) •• وأما يوم الهيجاء فهو « طاهر » و « جنب » في وقت واحد وان الشمس لم تطلع على « بان

بأهل » ولم تغرب على « عزب » •

ومثل هذا التكامل وارد بوضوح في شعر أبي نؤاس •• فهو يخطب الخمرة ويتزوجها بكرا ، ويفتض الختام ، وينظر لها نظر اليتيم الى يد الام، ويقوم يحبو الى الرضاع متحاملا كتحامل الطفل حين يمسه السغب[٣٤] •

وتحقق قصائد المتصوفةوالشعراء الرومانسيين الجدد تكاملا بين التجسيد والتجريد ، بين الطبيعة وما وراءها ، بين العالم المادي الذي يعيشون فيه وبين العالم الروحاني الذي يصبون اليه •

فما نكاد نقرأ قصيدة صوفية حتى نجد الالفاظ والصور والمشاعر تحدد عاطفة حب وغرام لا يختلف عن أية عاطفة اخرى نلتمسها في أشعار الغزلين كعمر أبي ربيعة وذي الرمة وفي أشعار الخمريين كأبي نؤاس وبشار بن برد وسواهما •

ومن ناحية اخرى حين نعتبر هذه الصور والالفاظ رموزا لمنازل الوحي وحالات المريد وارشادات لبعض السور القرآنية والاحاديث النبوية نجد القصيدة تنقلنا الى آفاق عليا •• واذا كل ما في الحياة في نظرنا تافه زائل••

وتظل القصيدة الصوفية مغلقة أمامنا مبهمة لا نطمئن الى أنها غناء من غناء المحبين ولا نثق بأنها تشير الى أوضاع لم ندركها ولم نسبر غورها ونحار بين هذين القطبين ونتردد ونستشعر لذاذة وجمالا في هذا التردد •

يقول ابن الفارض :

سائق الاظعان يطوي البيد طي ... منعما عرج على كثبان طي
وبذات الشيح عني ان مررت • • بحيٍّ من عريب الجزع • • حي
وتلطف واجر ذكري عندهم ... علهم أن ينظروا عطفا الي
قل تركت الصب فيكم شبحا ... ماله مما براه الشوق في

---

(٣٤) راجع تفصيل ذلك في كتابى العقاد ، ومحمد النويهى : عن ابى نؤاس •

خافيا عن عائد لاح • كمـــا   لاح في برديه بعد النشر طي[٣٥]

•••• الخ

ففي هذه الابيات نعرف ماذا تدل ألفاظ سائق الاظعان ، والبيـد ، والكثبان ، وطيء ، وذات الشيح ، وعريب الجزع ، والتحية والتلطف واجراء الذكر والى آخر ذلك • ولكن القوم الذين فسروا هذا الشـعر جعلوا لكل لفظة من ألفاظه معنى آخر لا صلة له بمعناها الظـاهر فسائق الاظعان هو الله جل جلاله وان البيد هي الازمان والعصور وان الكثبان انما هي أحوال الرسول ومنازله التي لا تحصى وتكاد تبلغ عدد الرمل وقيـل طيء اشارة الى قبيلة المتصوف المعروف محيى الدين بن العـربي حيث ينسب الى آل طي وهكذا يمضون في التفسير •

وخلاصة القول ان تحقيق أي تكامل في الاثر الفني هو الذي يجعله فنيا ويكسبه صفة الجمـال •

التجربـة ••

ان التفكير بوجود الانسان خارج البيئة الاجتماعية أمر شاق ، وأشق منه وأكثر استحالة التفكير بوجوده خارج البيئة الطبيعية • فالانسان محكوم عليه مسبقا بالتفاعل المستمر مع مكونات بيئه الطبيعية والاجتماعية •

والمقصود بتفاعل الانسان احتكاكه بما هو خارج عن ذاته وتبـادل التأثير والتأثر بينهما فالتنفس والتغذية والحركة والتفكير والتأمل والانفعال بالجمال والاشمئزاز من القـذارة والتألم من الارهاب والضغط والسعي نحو الحرية والكرامة وغير ذلك من امور الحياة انما هي عمليات تفاعل •

وكل تفاعل انما هو تجربة يجتازها الانسان في مسيرته بين المهـد واللحد وبعض هذه التجارب لا ينتبه المرء الى مافيها من تكامل فلا يعدها

---

(٣٥) راجع ديوان ابن الفارض/شرح رشيد بن غالب •

جميلة وبعضها يتضح محتواها التكاملي فينعتها بالجمال •

وحين نقول بعدم الانتباه الى ما فيها من تكامل فانما نعني التفرقــة بين موقف الانسان ذي الحاسة الفنية وموقف الانسان الذي لا تبرز لديه هذه النـــاحية •

فالواقع ان كل تجربة انما هي تكاملية من ناحية الزمن أو المكـــان على الاقل فالزمن يدخل في بنية كل تجربة •• كالاتي :

يقبل شاب حسناءه فنعتبر هذه القبلة تجربة ، ويقطف الفلاح ثمر حقله فنعتبر هذا القطاف تجربة ، ويتناول المريض أقراص الاسبرو فنعتبر هذا التناول تجربة ويتظاهر الطلبة فنعتبر هذا التظاهر تجربة •• ومثل هذه التجارب تتضمن احساسا بالزمن الماضي الذي ساعد على الوصول الى هذه النتيجة •• أي ان هنالك زمنا وأحداثا ساعدت الشاب على تقبيل حسنائه وقطف الفلاح ثماره ، وتناول المريض دواءه ، وتظاهر الطلبة •

وفي مثل هذه التجارب كذلك احساس بالزمن الذي سيأتي فوراء القبلة شيء ووراء الحصاد شيء ووراء التظاهر شيء وكذلك وراء تناول الدواء شيء •• فالتجربة بداية لما سيأتي كما انها نهاية لما مضى •• ومن هنا يتضح ان في كل تجربة تكاملا بين البداية والنهاية ، بين كونها نتيجة ونقطة انطلاق بين بعد زمني سابق وبعد زمني لاحق •

ان كل تجربة لا يمكن اقتطاعها من الوسط العام الذي تقع فيه فهي بهذا الاعتبار ذات مكانين •• الاول مكانها كجزء متميز متفرد ، والثاني مكانها باعتبار ارتباط التجربة بكل الوسط أو بكل البيئة المحيطة بها •• ومن هنا يتضح أن في كل تجربة تكاملا مكانيا أيضا •

يضاف الى ذلك أن في كل تجربة تكاملا بين الخاص والعام ، وبين الظاهر والباطن وهذا يعني أن القول بوجود تجربة جميلة وتجربة غــير جميلة ، أو تجارب فنية وتجارب غير فنية قول لا صحة له •• والصحيح

أن هنالك أفرادا يتحسسون بما في تجاربهم من تكامل وافراداً لا يتحسسون به ومن هنا جاء التميز والقول بوجود تنوع في التجربة •

والذين تعمقوا في دراسة تاريخ البشرية منـــذ عصوره البدائية لم يكتشفوا عزلة الفنان والفن عن الحياة والممارسة العادية بل وجدوا الصلة بينهما قوية والتمييز غير كائن ويرون الفصل بين الحياة والفن :نمـــا نشأت بسبب عدة عوامل منها : نشأة الاستعمار ، والتنافس الرأسمالي والطبقة الاجتماعية ، والتطور الصناعي •

فالمستعمرون الاوائل حرصوا على تجميع الاسلاب التي ينهبونها من المستعمرات اظهارا لقدرتهم وكفاءتهم وتباهيا وافتخارا وزهوا فنشأت من هذه الاسلاب المتاحف الفنية •• وساعدت هذه المتاحف على النظر الى الفن في عزلة عن الحياة •

والدول الرأسمالية تنافست فيما بينها في مظاهر الثراء فأصبح الثري حريصا على اقتناء النوادر والطرف فارتفعت أسعار الاثار الفنية وأصبحت بعيدة عن متناول المعوزين والمحتاجين والفقراء فأدت هذه التسعيرة الى الربط بين الابراج العاجية وطبيعة الفن •

كما أن الفنان الذي يعيش في مجتمع طبقي وينتسب لطبقة كادحة وجد نفسه معذبا في الواقع فتسامى على هذا العذاب وتجاوزه الى دنيـــا الخيال فساهم هو ذاته في التفرقة بين عالم المادة وعالم الفن •

وأخيرا فان كون الاثر الفني عملا يدويا بحتا وما يزال كـــذلك وسط مجتمع صناعي جعل النظرة التي تميز بين ما هو فني وما هو غير فني تزداد رسوخا لوجود فارق بين ما هو آلي وما هو ابداعي(٣٦) •

والسؤال الذي يتبادر الى الذهن عند هذا الحد : ما دامت التجربة الفنية غير متميزة عن بقية التجارب فكيف نفسر قدرة بعض الناس على

---

(٣٦) راجع تفصيل ذلك في كتاب : الفن خبرة ـ لجون ديوي •

انتاج الآثار الفنية كالشعر والقصة والرسم والفلم والموسيقى وعدم قدرة البعض الآخر ؟

والجواب عن هذا السؤال ، أن بعض الناس بفعل أسباب وظروف متعددة يكون قادرا على رؤية التكامل في تجاربه وبعضهم لا يراه ..

والقدرة على رؤية التكامل .. انما هي امكانية فنية .. فالذي يرى التكامل بين فردية الشحاذ والانسانية المعذبة في شخصه ، والذي يرى التكامل بين مقتل الشهيد وانبثاق فجر الحرية ، والذي يرى التكامل بين الشخص الممدوح والانسان المثالي .. انما هو ذو امكانيه فنية لا يمتلكها غيره بسبب مستواه العلمي أو تربيته أو تكوينه البيولوجي والنفسي .

والامكانية الفنية لا تكفي لانتاج آثار فنية .. بل لابد لمن يملك هذه الامكانية أن يكون ذا مهارة فنية .. والمهارة هي قـــدرة المرء على تجسيد الرؤية الفنية في طريقة من طـــرق الاداء .. كالادب والنحت والموسيقى .

ومن هنا نجد بعض الناس ذوى امكانية فنية ولكن لغتهم ضعيفة وركيكة لا تساعدهم على كتابة القصة أو الشعر ، أو أن يدهم غير متمرسة لا تحسن استعمال الفرشاة والالوان ، وبالمقابل هنالك قوم لديهم المهارة والكفاءة ولكنهم يفتقرون الى امكانية الرؤية الفنية ..

والفنان قد يجد التكامل في مواقفه الحياتية أو في أعماق ذاته فتكون عملية الابداع الفني عملية نقل من الحياة الى الاثر الفني أو من أعماق الذات الى الاثر الفني وهذا هو الحال الذي كان عليه الفنان طيلة العصور المنصرمة أما الآن فالفنان يريد أن يعيش معاناة تنتهي بتحقيق التكامل لا نقله فالمصور مثلا يستحدث أشكالا لا على التعيين على لوحة ويحطمها ويمزقها ويعيد تلوينها ويشطب ويخط ويمسح ويزاول عمليات مختلفة حتى يتحقق له شكل يرتاح اليه حيث يكون التكامل قد تحقق وهـذا

يصح في الادب حيث يكتب الاديب عبارات لا على التعين وينقح ويحور ويحذف ويضيف ويصور ويموسق حتى يتحقق له شكل يرتاح اليه لان فيه نوعا من التكامل فينتهى عمله ويتوقف عن مواصلة المعاناة وهذا معنى أن يكون الفنان هو الشاهد والقارىء والموضوع •

المعنى والمبنى :

فاذا صح أن الاثر الفني هو تشيؤ التكامل أو تجسده أو تحققه أمكن القول أن تقسيمه الى معنى ومبنى انما هي قسمة غير كائنة عمليا وغير ممكنة وانما هي قسمة نظرية لاغراض الدراسة والتأمل فقط وقد قال جوته : ليس للطبيعة نواة ولا قشرة ونقول ليس للفن نواة ولا قشرة •

والمعنى والمبنى مصطلحان ورثناهما عن أسلافنا وما تزال المحاولات التي ارادت الاستعاضة عنهما بمصطلحي المحتوى والصورة ، والشكل والمضمون عاجزة عن استيفاء المعاني التي تكمن فيهما •

فصورة البيت أو شكله انما تمثل جانبا منه أو القشرة الخارجيـة أما مبناه أو بنيته فتشمل الشكل والصورة وغيرهما •

ومعنى البيت أو أي شيء آخر انما يشمل مفاهيم اكثر من المحتويات أو المضامين ومن هنا جاء تفضيلنا لما ورثناه مع العلم أننا لم نرثهما بنفس المفاهيم التي أشرنا اليها •

المبنى في الاثر الفني يشمل الشكل أو البشرة الخارجية ويتضح هذا اكثر في اللوحات فكل المساحات اللونية وغير اللونية التي تملأ القماش انما هي شكل مع الدلالات الكامنة خلف هذه المساحات كأن تكون نماذج بشرية أو مناظر طبيعية أو عمارات ومشاهد أخرى •

ويشمل المبنى المادة وأعني بها اللغة والالفاظ في الادب ، والزيت والالوان المائية والفحم وغيرها في الرسم ، والخشب أو الكلس في النحت ••

والحجارة والحديد في العمارة •

ويشمل المبنى الخطة والتصميم وهو ما يعرف بالرسم بـ Design وفي العمارة الخرائط الهندسية ، وفي الادب هياكل القصيدة والمسرحية والرواية •

ويشمل المبنى العلاقات كالموازاة والتناظر والتدرج والتكرار والتعاكس والرمز والاقتباس والتضمين وغير ذلك •

ويشمل المبنى أكثر من ذلك الديكور أو الخلفيات •• ومن هنا يتضح الفرق بين ما نفهمه من المبنى وما فهمه الاوائل حيث قصروا المبنى على اللفظة وتركيب الجمل •

والمعنى في الاثر الفني •• انما هو الفن •• والفن انما هو التكامل •• أي أن التكامل هو المعنى الاساسي في كل أثر فني •

وتعريف الفن بالتكامل يخطىء القول بقسمة الفن الى فن للمسرح ، وفن للشعر ، وفن للرسم وفن للسينما ••• الخ • فالفن هو الفن وما اعتدنا تسميته بالفنون انما هي طرق أداء مختلفة والصحيح ان نقول : الاداء الشعري للفن ، والاداء المسرحي للفن ، والاداء التشكيلي للفن ، والاداء السينمائي للفن • والاصرار على استعمال مصطلحات فن المسرح وفن الشعر •• لا يبرر الا بكونه استعمالا مجازيا •

وتعريف الفن بالتكامل يخطىء القول بقسمة أخرى كذلك كتقسيم الشعر الى فن الغزل وفن المديح وفن الرثاء ، وتقسيم المسرحية الى فن الملهاة وفن المأساة ، وتقسيم الرسم الى الفن الانطباعي والفن السريالي والفن التجريدي فهذه ليست فنونا وانما هي صيغ متعددة أو نماذج متنوعة من طرق الاداء تعود في نشأتها الى التغير الحاصل في طرفي التكامل فالغزل مثلا هو شعر يحقق تكاملا بين طرفين أحدهما المرأة ، والمديح شعر يحقق تكاملا بين طرفين أحدهما الخليفة أو الامير ، والرثاء شعر يحقق تكاملا

بين طرفين أحدهما الميت ، والفخـــر شعر يحقق تكاملا بين طـــرفين أحدهما الأنا •

والمأساة في المسرح تمثيلية تحقق تكاملا بين طرفين هما القدر أو أي قوة أخرى والبطل أو الانسان ، والملهاة تمثيلية تحقق تكاملا بين طرفين هما الانسان والجماد أي أن ما يضحكنا في الملهاة هو أن اوضاع الجسم الانساني اشاراته وحركاته تكون مضحكة على قدر ما يذكرنا هذا الجسم بمجرد آلة[٣٧] •

وتنوع طرق الأداء عائد الى تنوع المادة المستعملة فالادب تحقق التكامل عن طريق اللغة ، والعمارة تحقق التكامل عن طريق الحجارة والحديد ، والنحت تحقق التكامل عـــن طريق الخشـــب أو الكلس أو النحاس ، والموسيقى تحقق التكامل عن طريق الاصوات ، والرسم تحقق التكامل عن طريق الالوان والخطوط •

وتطور طريقة الاداء الواحدة كتطور الشعر مثلا من قصيدة الى موشح الى شعر حر انمـــا هو عـــائد الى المؤثرات الخارجية والأوضـــاع الاجتماعية •

ونعت الاثر بالفني يميزه عن أي نعت آخر فهو ليس أثرا ايدلوجيا مهمته نقل المعرفة ، ولا أثراً دينيـــا مهمته التبشير باللاهوت ، ولا أثراً تاريخيا مهمته دراسة التاريخ وتسجيله ، ولا أثراً لغوياً مهمته حفظ اللغة والنحو والصرف ولا أي معنى آخر ما عدا كونه يحقق تكاملا •• ما •• وهذه التفرقة بين الاثر الفني وغيره واردة بمجرد تعريف الفن سواء كان حدسا أو خبرة أو تكاملا[٣٨] •

---

(٣٧) راجع تفصيل ذلك في كتاب (الضحك) لبرجسون ـ ترجمة عبدالله عبدالدائم •

(٣٨) راجع تفصيل ذلك في كتاب (المجمل في فلســـفة الفن) لكروتشه ـ ترجمة عبدالله عبدالدائم وسامي الدروبي •

وتحديد معنى الاثر الفني بالفن أو التكامل واستبعاد المعاني الاخرى لا يعني أن الاثر الفني لا يتضمن الا هذا بل هنالك مضامين أخرى ..

فالى جانب المضمون الفني أو الجمالي أو التكاملي في القصيدة أو اللوحة أو المسرحية هنالك مضمون انفعالي نفسي ، ومضمون بيولوجي ، ومضمون ايدلوجي[٣٩] ، وغيرها وتظل هذه المضامين نفسية بيولوجية ايدلوجية وليست فنية ومن يتوخاها وحدها فقط دون ان يحقق التكامل لا يعد عمله جماليا وانما هو بحسب ما توخاه .

وكذلك القول في النقد الفني .. فهو النقد الذي يعتمد على وجهة النظر التكاملية وهذا لا يعني عدم وجود نقود أخرى كالنقد القائم على السيرة ، والنقد المعتمد على الموروث الشعبي ، والنقد النفسي ، والنقد اللغوي ، والنقد الماركسي[٤٠] ولكن هذه النقود تظل بحسب نعوتها .

والتذوق حين ينعت بالفني يعني تذوق التكامل الذي حققه الاثر الفني أما حين ينصب على غير هذا كالتذوق القائم على اساس الربط بين الاثر الفني وذكريات المتلقي ، أو التذوق الفيزيولوجي والنفسي[٤١] ، أو التذوق العقائدي أو غير ذلك انما يظل تذوقا بحسب ما انصبّ عليه ..

الابداع الفني :

الفرق بين الاثر الفني والاثر الفني المبدع فرق كمي .. فبينما يكون الاثر فنيا اذا حقق تكاملا واحدا لا على التعيين فان الابداع هو أن يتحقق اكثر من تكامل ..

---

(٣٩) راجع تفصيل هذه المضامين في كتاب ـ في علم الجمال ـ لهنري لوفاخ : ترجمة محمد عيتاني .

(٤٠) راجع تفصيل هذه المدارس النقدية في كتاب النقد الادبي (الدراسة الحديثة) ستانلي هايمن ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم . ج١ ، ج٢ .

(٤١) راجع تفصيل ذلك في كتاب (كيف يعمل العقل) لسرل برت . ترجمة محمد خلف الله . ج٢ .

فمما لا شك فيه أن الاثر الذي يحقق تكاملا واحدا بين الواقع الفني والواقع المادي ، أو بين المحلية والانسانية أو بين الشعور واللاشعور فقط هو أقل مستوى من الاثر الذي يحقق تكاملين ، وهذا أقل مستوى من الاثر الذي يحقق ثلاثة أنواع من التكامل وهكذا تتمايز درجات الابداع فنجد في الذروة تلك الآثار التي حققت أكبر عدد ممكن •

وحين ندرس أثرا من الآثار الخالدة التي مرت عليها العصور فلم يزهد بها ولم يسلبها تقادم العهد قيمتها نجدها قد حققت تلك النسبة •

فمن يتأمل مسرحيات شكسبير مثلا يجد أنواعا من التكاملات ففي مسرحية عطيل يتكامل المغنى والمبنى ، وتتكامل المحلية والانسانية ، ويتكامل الجزء مع الكل ، وتتكامل العاطفة مع الايدلوجية ، ويتكامل التجسيد مع القيم المجردة ••• الخ •

ونقرأ قصيدة المعري التي يقول فيها :

غير مجد في ملتي واعتقادي ... نوح باك ، ولا ترنم شاد
وشبيه صوت النعي ، اذا قيس ... بصوت البشير في كل ناد
أبكت تلكم الحمامة أم غنت ... على فرع غصنها •• المياد ؟
صاح هذي قبورنا تملأ الرحب ... فأين القبور من عهد عاد

ثم يتناول مسألة الموت فيجسدها على النحو الآتي :

خفف الوطء ! ما أظن أديم ... الارض الا من هذه الاجساد
وقبيح بنا وان قدم العهد ، ... هوان الاباء والاجداد ••
سران اسطعت في الهواء رويدا ... لا اختيالا على رفات العباد
رب لحد قد صار لحدا مرارا ... ضاحك من تزاحم الاضداد

وتأتي بعد ذلك مسألة الحياة :

تعب كلها الحياة فما أعجب ... الا من راغب في ازدياد

ان حزنا في ساعة المـوت أضعاف سرور في ساعة الميلاد
خلـق الناس للبقاء فضلت أمة يحسبونهم •• للنفـاد

ويخاطب الحمام المطوق بعد ذلك :

أبنات الهديل ! أسـعدن أو عدن قليل العزاء بالاسـعاد
ايـه لله دركـن فأنتـن اللواتي تحسن حفظ الوداد
ما نسيتن هالكـا في الاوان الخال أودى من قبل هلك اياد
بيـد أني لا أرتضـي ما فعلتن وأطـواقكن في الاجيـاد ••
فتسلبن واستعرن جميعـا من قميص الدجى ثياب حـداد
ثم غرّدن في المـآتم واندبن بشجو مع الغواني الخراد(٤٢)

هذه القصيدة مبدعة وابداعها عائد الى كونها حققت تكاملا بين الواقع الفني والواقع المادي فهي لا تحيلنا بحيث تنسى اللغة والاستعارة والنغـم والقافية وكل مظاهر البنية كما لا تشدنا الى هذه المظاهر بحيث تنسى أن وراءها واقعا ماديا •

وحققت تكاملا بين الماضي والحاضر فهو معني بالحياة ومتاعبها عنايته بالعدم وتضاحك القبور من تزاحم الاضداد •• وهكذا يكون القارىء مع أبي العلاء في صعود الى اللحظات الآنية وفي هبوط الى اللحظات الماضية وهو بينهما متحرك لا يقر له قرار ولا يستريح عند أي منهما ولكنه راض تمام الرضا عن هذا التكامل أو هذه الاحالة الهادئة •

ومن خلال هذا التكامل ندرك أن المعري حقق تكاملا آخر بين الحياة وما فيها من مادة وبين ما وراء الحياة من قيم عليا مجردة •

ونجد تكاملا بين الأنا والنحن فهو تارة يتحدث بضمير المتكلم [ملتي واعتقادي] وتارة أخرى يتحدث بضمير جماعة المتكلمين فيقول [صاح :

---

(٤٢) راجع سقط الزند/المعري •

هذي قبورنا •••] ثم لا يلبث أن يعـــود لضمير المفـرد [بيد أني لا أرتضي •••] •

من نافلة القول ان نذكر أن المبنى والمعنى متكاملان فيها وقد أشار الى هذه الظاهرة كل من درس المعري واستوقفته هذه القصيدة المبدعة •

وفي الادب الحديث تعتبر رواية أوليس لجيمس جويس من الآثار المبدعة في الفن الروائي الحديث وحين نلجأ الى دراسات النقاد لهـــذه الرواية نكتشف بسهولة ان ابداعها عائد الى كثرة التكاملات التي حققتها • ومنها : التكامل بين المحلية كما يصورها جويس في (دبلن) والانسانية العالمية ، والتكامل بين الماديات التافهة كما تبدو في حياة بطـــل الرواية اليهودي (بلوم) وبين القيم العليا الغنائية ، والتكامل الاهم بين العصر الحديث من جهة والامس من جهة أخرى فقد قيل عن اوليس انها أربع وعشرين ساعة من حياة يهودي ايرلندي وكل ساعة في يوم (بلوم) هي نقل متسخ وغنائي لفصل من هوميروس فالمأتم الذي يحضره في الصباح هو دفن (الينور) في الاوذيسه وزيارة الجريدة هي اوليس لدى (أيول) والماخور هو كتاب (سيرسه) ••• الخ(*) •

فاذا صح أن الابداع هو تحقق أكبر عدد ممكن من التكاملات وجدنا أن بين الفنى والمبدع منازل متعددة •• بل ان المنزلة الواحدة لا تأخذ نمطا واحدا فالاثر الذي يحقق تكاملا يمثل منزلة ولكن هـــذه المنزلة ذات أنماط فالتكاملان المتحققان في هذا الاثر غير التكاملين المتحققين في الاثر الآخر وغيرهما في أثر ثالث •

ومن هذا التفاوت يمكن القول ان الاساليب الفنية انما هي هذه المنازل وما تحويه من انماط متعددة فأقرب الاساليب الفنية تناولا اسلوب يحقق

(*) راجع تاريخ الرواية الحديثة / البيريس ترجمـة جورج سالم ص ٢٣٩ـ٢٤٠ •

تكاملا واحدا وهو اكثرها شيوعا وألفة .

وهذا القول لا يلغي الأثر السيكلوجي في تكوين الاسلوب بل ان اختيار تكامل معين دون غيره انما يشبع حاجة نفسية وأن تحقق هذا التكامل في هذه البنية دون تلك انما يعكس ويكثف ويعلي كثيرا من القضايا النفسية .

وتفسير الاساليب من الناحية التكاملية لا يلغي الاثر الاجتماعي فمما لا شك فيه ان اختيار التكامل بين التجسيد والتجريد يمثل مجتمعا غير المجتمع الذي يمثله تكامل بين المحلية والانسانية .. ومجتمع الفنان في رأيي مجتمع خاص ليس هو طبقة ، ولا مدينة ، ولا وطنا ، ولا قومية ، ولا قارة وانما هو دائرة خاصة قد تنطبق على واحدة من هذه الخلفيات الاجتماعية وهذا نادر جدا والاعم الاغلب أنها تقتطع من كل هذه الخلفيات جزءاً وتكون مجتمعا مزيجا هو الذي يؤثر في الفنان وفي انتاجه . فمجتمع السياب مثلا ليس جيكور ولا البصرة ولا العراق ولا الطبقة الكادحة ولا القومية العربية وانما هو مجتمع فيه من كل هذه الخلفيات شيء .

وبسبب عدم التفرقة بين الدائرة الاجتماعية الخاصة لكل فرد وبين المصطلحات الاجتماعية المعروفة يخطيء كثير من الباحثين في دراسة الآثار الفنية ويرهقون أنفسهم في تبرير مظاهر برجوازية في أدب شاعر من اصل بروليتاري أو بالعكس .

المـزايا :

يكمن التكامل وراء كل قيمة وظاهرة جمالية في بناء الاثر الفني كذلك .. ففي الشعر مثلا ورثنا اعتبار التشبيه والاستعارة والكناية والتورية والجناس والطباق مظاهر جمالية أو محسنات بديعية .

ويعتبر الادباء المحدثون الرمز والاسطورة والتضمين الفولكلوري والاقتباسات مظاهر جمالية .

والقيم والظواهر الجمالية : الموروث والمحدث منها انما هي جميلة وبديعة اذا حققت التكامل بين قطبين أما حيث تخفق في تحقيقه نهي غير جميلة •

فالتشبيه تعبير يستدعي طرفين الاول المشبه والثاني المشبه به وبينهما اداة التشبيه ويقول البلاغيون ان بين الطرفين اشتراكا من وجه وافتراقا من وجه آخر مثل أن يشتركا في الحقيقة ويختلفا في الصفة أو بالعكس •• فاذا قلت الطريق كالافعى تتلوى أمامي نجد الطريق تختلف عن الافعى من حيث الحقيقة ولكنها تشترك معها من حيث صفة الالتواء •

والجمال في مثل هذا التشبيه ليس في كونه استوفى الشروط ، ولا في صدق وجه الشبه بين الطرفين وانما هو في العلاقة التكاملية بين المشبه والمشبه به حيث نتحرك باستمرار بينهما ونشعر بالمتعة ونحن نتخطى جسر الكاف ايابا وذهابا •

والفرق بين التشبيه والاستعارة أن ظاهرة التشبيه عملية تكامل أفقية ، والاستعارة عملية تكامل عمودية • ونعني بالافقية أن طرفي العملية فيهما أحدهما بجانب الآخر كجناحي الطائر •• أما العمودية فهي التي يقع طرفا العملية فيها أحدهما فوق الآخر ويبدو الاول مرئيا والآخر غير مرئي ••• فاذا قلت : الطريق تتلوى أمامي فان الطريق هنا نوع من الاستعارة ، واذا قلت : ما أصعب اجتياز الافعى الممتدة بين قريتنا والمدينة فان الافعى هنا نوع من الاستعارة • وكلتا الاستعارتين تتضمن جانبين احدهما مرئي والآخر غير مرئي هما الطريق والافعى • ففي الجملة الاولى الطريق هو الوجه المرئي ، والافعى وجه غير مرئي أما في الجملة الثانية فالافعى هي الوجه المرئي •

وجمال الاستعارة لا يأتي من ادعاء معنى الافعى للطريق ولا من حذف

معنى واستبقاء معنى وانما هو في هذه الاحالة من الوجه المرئي الى غير المرئي وبالعكس •

والكناية لا تختلف عن الاستعارة فهي أيضا عملية تكاملية تحتفظ بطرفيها دون أن تحذف وتستبقى وهذان الطرفان احدهما مرئي والآخر غير مرئي كذلك •• فقولك فلان صلب المكسر لتدل على ثباته العقائدي انما هو كناية تحتفظ بالانسان العقائدي في جهة وبالعود الصلب المكسر في جهة أخرى وهي لا تنقل معنى شيء لشيء آخر ولا تحذف شيئا وتستبقى شيئا •

وفي التورية معنيان ظاهر وباطن وجمالها كامن في التكامل بينهما ، وفي الجناس تشابه في اللفظ بين معنين مختلفين وجماله في التكامل بينهما ، وفي الطباق تناقض ينبثق من بين طرفيه معنى موحد وجمال هذا المعنى أنه يمثل التكامل بين ذينك الطرفين ••

والرمز هذا الصاروخ الهائل في الادب الحديث[٤٣] لا تختلف معاييره ومقاييسه عن الاستعارة والكناية في شيء •• وحيث يكون الرمز استبدال لفظة بلفظة أخرى فهو رمز مخفق وحيث يحقق تكاملا بين الكلمة الرمز والمعنى المرموز له فهو ظاهرة جمالية •

أما الاسطورة فهي فرع من فروع الرمز انتشرت حديثا لكي تحقق تكاملا بين الامس واليوم ، بين عالم المثل المجرد وعالم الواقع المادي •• وبسبب تجاهل بعض الشعراء والادباء للمعنى التكاملي في استعمال الاسطورة نجد أساطيرهم باهتة ميتة وخاصة عند الذين استوردوا أساطيرهم من الغرب •

فالذي يستعمل أوديب وفينوس وأبولو في قصيدة حديثة عله أن

---

(٤٣) راجع للتوسع في مفهوم التكامل في الرمز والاستعارة كتاب [الشعر والتجربة] لارشيبالد مكليش ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي •

يدرك أن مجرد استعمالها في شعره لا يعتبر ظاهرة جمالية وانما الجمال أن يتمكن من تكوين عملية تذبذب بين أوديب قديما والشخص الذي استعمل له حديثا ، بين فينوس قديما والمرأة التي وصفت حديثا ، بين ابولو قديما والشاعر أو الفنان الحديث أما اذا ظل الاستعمال يشدنا في حدود الموضوع الجديد ، أو ظل الاستعمال يقذفنا في اغوار الماضي السحيق فقط لنشم روائح الاقبية العتيقة فان الافضل له ولقارئه أن يتخلى عن الاسطورة •

فقصيدة السياب عن سربروس التي يقول فيها :

ليعو سربروس في الدروب ،
في بابل الحزينة المهدمة
ويملأ الفضاء زمزمه
يمزق الصغار بالنيوب ، يقضم العظام
ويشرب القلوب
••• الخ • [ص ١٦٨ ـ ص ١٦٩ انشودة المطر]

في هذه القصيدة يستعمل أسطورة سربروس وهو كلب كان يحرس مملكة الموت حيث يقوم عرش برسفون آلهة الربيع بعد ان اختطفها اله الموت كما تقول أساطير اليونان •

لم يوفق السياب في استعماله لانه أبقانا عند لحظة الزمن الحاضر وشدنا اليه فقد كتبت القصيدة هجاء لاحد الحكام ونحن طيلة قراءتنا للقصيدة نتأمل أبعاد الحاكم المقصود بمعزل عن ظروف الاسطورة وزمانها وكأن القصيدة مجرد شتيمة سياسية •

وما يقال في الاسطورة يقال عن التضمين الفولكلوري •• ويقال عن كل اقتباس يقتبسه الاديب ليصنع منه لبنة في بناء أثره الفني فقد أشار مثلا ت• س• اليوت الى هاملت في قصيدته عن بروفروك فقيل انه عن

طريق هذه الاشارة كان يود أن يقابل القارىء بين هاملت وبروفروك فبينما كان الاول يتردد في القيام بفعل بطولي ازاء مشكلة الحياة والموت يتردد الثاني ازاء عمل تافه لا يحتاج الى بطولة أو جسارة ومن هـــذه المقابلة يظهر العنصر الكاريكاتوري الذي يؤكده عنوان القصيدة(٤٤) • أي أن جمال هذه الاشارة عـــائد الى التكامل الموجـــود بين شخصيتي هاملت وبروفروك •

وفي النقد الجمالي يكثر الحديث عن ظواهر كالتعارض ، والتماثل ، والتدرج ، والتكرار ويعتبرونها قيما جمالية •• والواقع أن جمالها لا يأتي من مظهرها الخارجي وانما هو كامن في التكامل المتحقق فيها •

أما المزايا التي تنسب للاثر الفني من حيث قوة اللغة وسلامة النحو والعروض ومقدار ما فيه من آراء ونظريات علمية وقيم اخلاقية وسياسية وغير ذلك فانما هي مزايا بحســـب الصفة التي تلحقهـــا أو بحسب ما تنسب اليه •

المآخـــذ :

المآخذ على الاثر الفني مسببة بفقـــدان التكامل كالجمود والطبيعية والشكلية والتجريدية والتجزيئية (أو التركيز على عنصر واحد) والسطحية والانعزالية في البرج العاجي ، والالزام والادب الدعائي والصنعة والهوس والتداعي الحر •

فالاثر الفني اذا خلا من أي نوع من أنواع التكامل يعني أنه خلا من الحركة والمراوحة والاحـــالة الداخلية وأصبح القارىء أو المتأمل ساكناً جامدا •• ومن هنا عد جمود الاثر الفني سبة وعيبا وهتافا عدائيا ضـــد الفنان • والجمود من المآخذ المتفق عليها من قبل الجميع •

---

(٤٤) راجع للتوسع في تحليل اشارات اليوت : دراسات في الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوى •

أما الذين يرون الفن تكاملا بين الشكل الفني والواقع المادي ولا يستذوقون الا ما يحققه فيعدون الطبيعية أو الفوتوغرافية فيه عيبا لانهـــا لا ترينا سو ىالواقع المادي فالذي ينظر الى صورة تجمعه مع رفاق له في احدى النزهات أو السفرات يجد نفسه مقذوفا من خلال اطار الصورة الى تلك اللحظة وذلك المكان دون ان يشعر بأبعاد الصورة وتوزيع الكتل اللونية والعلاقات بين الخطوط بل دون أن يعير الصورة أي اهتمام فكأنها ثقب في جدار الحاضر يطل منه على الماضي •• بينمالا يحدث هذا الشيء في لوحة كالنبع لانجر أو الجيوكندة لدافنشي فبالرغم من وجود أشخاص في اللوحة الا أنها لا تلقينا خارج اللوحة ولا تنسينا ما فيها من تكنيك وأبعاد وألوان فنحن في تأملها ننهمك بعملية احالة من الشكل الفني الى الموضوع ومن الموضوع الى الشكل •

ويعـــد هؤلاء القوم الشكلية أو التجريدية عيبا لانها عكس الطبيعية تسمرنا عند الشكل فلا نجتازه الى الواقع المادي ولا نستطيع أن نتبين ما فيها من موضوع فاذا كانت الصورة الفوتوغرافية مثل الزجاجة نطل عبرها فان الشكلية هي أن تنفخ غبار الدقيق على الزجاجة أو بخار التنفس كما يحدث في سيارات المصلحة شتاء فلا تعود ترى ما خلفها وتجد النظر مسمراً على ذرات الدقيق أو قطرات البخار •

ومثال الشكلية الابيات الآتية من شعر صفيالدين الحلي حيث تغطى وتحجب المحسنات البلاغية فيها كل واقع يكمن خلفها :

سل سلسل الريق لم لم يرو حر ظما
بل بلبل القلب لمـــا زاده ألمـــا

قد قد قد حبيبي حبـــل مصطبري
أن آن أن أجتني جرما فلا جرما

مذ مل ململ قلبي في تعتبه

لو كف كفكف دمعا فيه صار دما

بل رب ربرب سرب ثغره شنب

لو لؤلؤ رام تشبيها بـه ظلمـا

والذين يرون الفن تحقق التكامل بين الجزء والكل يعيبون الاكتفاء بأي منهما .. فالاكتفاء بالجزء واختزال الاثر الفني في عبارات تستند الى هذا الجزء يؤدي الى ما يعرف بالتجزيئية أو التركيز على عنصر واحد ، ومثل هذه الظاهرة مثل استطالة الانف على بقية أجزاء الوجه والتركيز على عنصر واحد يشمل الاهتمام باللغة دون غيرها ، أو الوزن والقافية دون غيرهما ، أو الموضوع دون غيره ، أو العاطفة دون غيرها .. هذا في الشعر .. أما في الرسم فالتركيز على اللون أو الموضوع أو التصميم ... الخ .

أما اهمال الاجزاء والتركيز على الهيكل العام أو كلية الاثر فيؤدي الى السطحية ويؤدي في الرواية الى ما يعرف بالميلودراما وقصص المغامرات البوليسية .

والذين يرون الفن تحقق التكامل بين الأنا والنحن ، بين الفـرد والجماعة أو بين الظرف الداخلي والظرف الخارجي كما يقول ايلوار في مقاله عن الشعر الظرفي فانهم يعيبون الفردية في الاثر الفني والالزام الحزبي والادب الدعائي لان كلا منهما يركز على جانب واحد .

(فالبرجعاجيه) هذه التهمة التي يخشاها الادباء والفنانون انما هي وليدة الانعزال الفردي ـ وأدب الشعارات والدعاية والهتافات الجاهزة انما هو وليد الجماعية أو انفعال القطيع .

والذين يرون الفن تحقق التكامل بين الشعور واللا شعور يعيبون الاكتفاء بواحد منهما فالاثر الفني الذي يعتمد الوعي والمنطق والعقل فقط يؤدي الى التكلف والتصنع والجمود والاثر الفني الذي يعتمد اللا شعور

فقط يؤدي الى الهوس في الاسلوب والى اتباع طريقة التداعي الحر المضطربة اللا منطقية ، اللا أخلاقية •

فهذه المآخذ تظل مآخذ بالنسبة لوجهة النظر التي انطلقت منها أما من وجهة نظر أخرى فقد يكون الاثر الفوتوغرافي فنيا لانه لا يتوخى التكامل بين الواقع والشكل الفني بل يتوخى التكامل بين الجزء والكل ، أو بين المحلية والانسانية •

وقد يكون الاثر الشكلي والتجريدي فنيا لانه يتوخى تكاملا من نوع آخر وكذلك اقول حول الاثر الفني الفـــردي أو الجماعي ، أو الشعوري واللا شعوري ••• الخ • ومن هنا ندرك أن لكل أثر جمهوره الذي يتذوقه من وجهة نظره التكاملية الخاصة ، وجمهور آخر يعيبه من وجهة نظره التكاملية الخاصة أيضا •

وقد ورثنا عن القدماء اعتبار السرقات الادبية سبة ومثلبة والواقع أن السرقات قد تحقق تكاملا بين قطبين فتكون عندئذ ظاهرة جمالية وقد عد بعضها بعض البلاغيين نوعا من أنواع البديع وسمي بعضها الآخر تضمينا أو اقتباسا أو اشارة وقد سبق التطرق الى هذا الموضوع •

ومن ناحية أخرى فان الابيات أو القصيدة التي يأخذها شاعر عن شاعر آخر وينسبها لنفسه لا تفقد فنيتها ان كانت فنية بمجرد السرقة وبسبب هذا الاخذ لان التكامل باق فيها سواء نسبت لهذا الشاعر أو ذاك مثلها مثل اللوحة تسرق من متحف للفن الحديث وتباع لاحد النبلاء فهي لا تفقد فنيتها التي كانت لها في المتحف حين أصبحت في القصر • والقبح في السرقات الادبية انما هو قبح سلوكي يبت فيه قانون المطبوعات لا قوانين النقـــد الادبي •

والمآخذ النحوية والعروضية واللغوية ، والاخطاء العلمية الاخـــرى التي يرتكبها الاديب أو الفنان في التاريخ والجغرافية والكيمياء والفيزياء

والحيوان والنبات والفلك وغيرها انما هي مآخذ بحسب ما تنعت به وبحسب ما تنسب اليه أي أنها مآخذ نحوية أو عروضية أو لغوية أو تاريخية أو جغرافية أو كيماوية ... الخ وليست مآخذ فنية .

الثقافـــة :

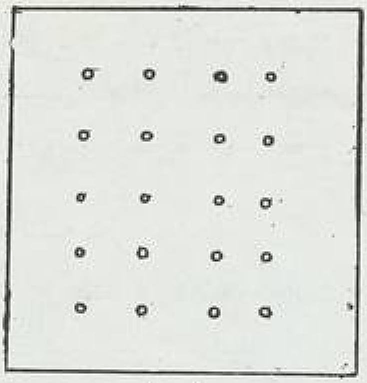
ان النظرة التكاملية للأدب والفنون التشكيلية والموسيقى والعمـــارة ليست بديلا عن الدراسات النفسية فلعلم النفس مجـــاله في دراسة الفن وللنظرة التكاملية مجالها فهنالك عديد من الاسئلة حـــول الابداع الفني وعملية الابداع ، وحول الانفعالات والعقد النفسية لا يجيب عنها اجابة صحيحة الا علم النفس والتحليل النفسي .

وان النظرة التكاملية للفن ليست بديلا عن الدراسات الاجتماعيـــة وهنالك كثير من الاسئلة عن صلة الفن بالاقتصاد والنظام الطبقي ، واثر البيئة الطبيعية والاجتماعية لا يجيب عنها اجابة صحيحة الا علم الاجتماع والانثروبولوجي والعلوم الانسانية الاخرى .

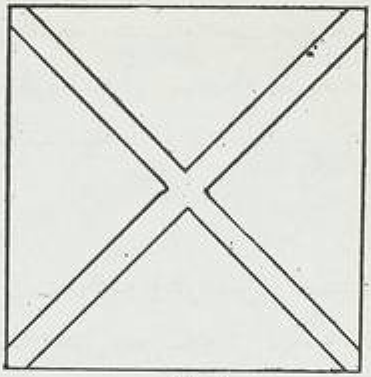
وان النظرة التكاملية للفن ليست بديلا عن الدراسات اللغوية أو النحوية أو العروضية أو أي دراسة علمية للفن ، أو الفنان ، أو العلاقة بينهما ، وانمـــا هي وجهـــة نظر من وجهات النظر المتعـــددة في فلســـفة الجمـــال .

وان الثقافة العميقة والمعرفة الغنية تضيء أمام الفنان وأمام المتذوق آفاقا تكاملية لا يدركها ولا يقدر عليها الا من كان حائزا عليها . وعلى سبيل المثال نذكر تكاملين لا يحققهما ولا يتذوقهما الا المثقفون المتعمقون .

التكامل الاول بين الشيء وخلفيتـه فلقـد اكتشف علمـاء النفس ـ الجشطلت هذا التكامل ورأوا أن العلاقة بينهما قوية .. وهم بوضحون الفكرة بعدة رسوم كما يأتي :



ش ١



ش ٢

فالشكل الاول يبدو مرة وكأنه مجموعة حلقات أو خمسات منثورة ومرة أخرى وكأنه صفيحة مثقبة ، والشكل الثاني يبدو مرة وكأنه أربعة مثلثات متقابلة بالرؤوس ومرة أخرى وكأنه علامة الصليب •• هـــذا الاختلاف في الرؤية ناشىء من تغير الخلفية وكذلك الامر في دراســـة الانسان وموجودات الحياة تشكل نظرتنا لها الخلفية التي ننطلق منها ••

والتحليل الآتي لقصيدة « الجرة » للشاعر ستيفنسن متأثر بهـــذه النظرية على الارجح :

« يقول الشاعر لنا في زهو وخيلاء •• وضعت جرة في تنيسي •• ثم يتبع ذلك بقوله انه قد « وضعها » في مكان عال فوق التل ووسط البيداء ، وبذلك شهدت البيداء « الشعثاء » النظـــام لاول مرة في حياتها •

فالجرة الطويلة ذات الفتحة في الهواء تسيطر على المنظر العام « الذي لم يعد قاحلا » ، وهذه هي حصيلة المقطوعتين الاوليتين •

أما المقطوعة الثالثة فهي بعد أن تبلغنا أن الجرة « قـــد دانت لها السيطرة على كل مكان » تصدمنا بجملة محبوكة تعتبر أقصر جملة في القصيدة كلها :

« الجرة كانت رمادية وعارية » ثم يتلو ذلك البيتان الختاميان اللذان يضعاننا أمام انتقالة فجائية أخرى لا تقل عن سابقتها غرابة مقصودة :

ليس فيها ما يشبه الطير أو الشجيرة ،
ولا تشبه أي شيء آخر في تنيسى

وعبارات النفي المعقدة هذه تبدو وكأن الهدف منها هو أن تجعل من الجرة شيئا أقل أهمية من البيداء في نهاية الامر . ان كل شيء آخر في تنيسي هو من عالم الطبيعة ولذلك فهو حي في ضوء هذه الحقيقة . أما الجرة فانها تختلف عن ذلك لانها من صنع الانسان ... »[٤٥] .

ان تحليل التكامل بين الجرة وبين الصحراء انما هو تحليل للتكامل بين الشيء وخلفيته وهو لم يتحقق في هذه القصيدة لو لم يكن شاعرها مثقفا عميق الثقافة ولم ينتبه له الناقد لو لم يكن هو الآخر مثقفا عميق الثقافة .

والتكامل الثاني وقد دعا اليه ألبير كامو فهو يرى أن الواقع أو العالم لا عقلاني فهو غريب عنا وبسهولة وقليل من التأمل يكتشف المرء طبيعة هذا العالم وتعود اليه عبر ملايين السنين عداوة العالم البدائية . وتجاه هذا العالم الذي لا يفهم وهذه الحياة اليومية المضحكة ينتصب الوعي الانساني ومن المقابلة بين لا عقلانية الحياة ووعي الانسان تبرز حقيقة العبث والغثيان حيث تتحطم الوحدة التي كانت قائمة بين الوعي والنمط الآلي الرتيب وبعد شعور العبث تأتي مرحلة التمرد وهي مرحلة لا ترفض أحد العنصرين .. لا ترفض الواقع كليا ولا تستجيب اليه كليا انها توتر بين « نعم » و « لا » وعدم الامانة هو ترك أحد العنصرين . ان التمرد هو مقابلة الوعي بظلام العالم .

---

(٤٥) ص ١٨٦ - ص ١٨٧ شعراء المدرسة الحديثة - روزنتال - الترجمة العربية .

وان على الفن أن يصهر في نفسه عناصر التمرد : العالم والواقع والوعي .. ان عليه أن يعبر عن التوتر الذي يربط هدين العنصرين فيما بينهما .. والاسلوب الجيد هو الذي يعبر عن التوتر بين الوعي والواقع انه التوازن بين الشكل (الواقع) والمضمون (الوعي) .. الخ . (٤٦)

فهذا التكامل بين الواقع والوعي لا يتيسر تحقيقه الا في أدب أديب هضم فلسفة الوجودية وتمثلها تمثلا جيدا ولايتيسر تقبل وتذوق هذا هذا التكامل إلا لقاريء تسنى له ذلك أيضا .

والتجديد في الادب التكاملي لايعني ايجاد أثر فني لا سابقه له ولاشبيه به ولانظير له وانماهوعملية اضافة تكامل جديد أو تحقيق تكامل معروف في صيغة أو بنية جديدة كأن يكون الشعر العربي قبل أبي تمام معنيا تحقيق تكامل الانسان والطبيعة فالشاعر ينظر للطبيعة من خلال الانسان وينظر للانسان من خلال الطبيعة فيأتي أبو تمام ليضيف تكاملا بين التجسيد والتجريد فيلقى بقارئه في حركة مستمرة بين أشياء مادية تتجرد من ماديتها في جهة وأشياء تجريدية تتجسد في صلابة المادة من جهة أخرى فيكون هذا الصنع تجديدا يقيم الدنيا ويقعدها ويتهم بالخروج على عمود الشعر .

أما التطورات الاخرى التي تطرأ على الاثار الفنية فهي تطورات بحسب صفتها أو الشيء الذي تنسب اليه وتفسيرها عائد الى الظروف الخارجية عن الفن فتطور لغة أبي نؤاس عن لغة المعلقات تطور لغوي . واستحداث الموشحات في الاندلس واوزان الشعر الحر في العصر الحديث استحداث عروضي .. وادخال الفلسفة في شعر المعري بالنسبة الى شعر ذي الرمة تطور فكري ..

---

(٤٦) راجع التفصيلات في كتاب (كامو والتمرد) لروبير دولوبيه ، والانسان المتمرد لالبير كامو .

الموروث التكاملي :

ان استعراضا موجزاً لفلسفة الفن والجمال عبر العصور يمثل كسبا وخصومة بالنسبة للادب التكاملي .. فالكسب مرده الى هذا الاتفاق الحاصل بين أغلب المفكرين على ان الفن هو التناسب أو الانسجام أو الحركة بين قطبين وهو ما اصطلحنا عليه بمفهوم التكامل ، والخصومة مردها الى رفض التجزيئية التي تكمن وراء النظريات المتوارثة . فأغلب المفكرين اصروا اصرار تحيز لنوع التكامل الذي قال به كل منهم بينما الفن غير مقصود على نوع دون اخر ويبدو تسلسل النظريات الجمالية وكأنه سلسلة من كشوف للتكاملات وكأن الحوار بين المفكرين عملية صراع ومفاضلة لاداعي لها .

فافلاطون في الكتاب العاشر من جمهوريته يتحدث عن نظرية المثل وأثرها في الفن فيقرر انه تقليد بعيد عن الحقيقة بثلاث مراحل ومثله المشهور أن الرسام حين يرسم سريرا فهو يقلد الحقيقة الواقعية أي السرير الذي صنعه النجار وهو بدوره تقليد لحقيقة السرير في عالم المثل العليا .

وفيما قاله افلاطون اقتراب من مفهوم التكامل بين الواقع وما وراء الواقع ، بين العالم الطبيعي وعالم المثل فقد أطل من خلال اللوحة على ماوراءها من صورة مثالية .

ويجيء أرسطو فيرفض التكامل الافلاطوني ويقول بمحاكاة جديدة وقد شرح المعنيون بدراسة أرسطو هذه المحاكاة فقالوا انه قصد أن الشعر يتناول تصوير الناس خيراً مما هم عليه ـ المأساة ـ أو شراً مما هم عليه ـ الملهاة ـ أو مطابقة لما هم عليه وهذا الاحتمال الثالث تجاهله ارسطو . (٤٧) ونحن نستنتج من هذا تكاملا بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون .

---

(٤٧) راجع ـ فن الشعر لارسطو ترجمة بدوي ، وكتاب قواعد النقد الادبي للاسل ابر كرومبي .

وفي القرون الوسطى حيث أزدهرت الحضارة العربية الاسلامية شاع مفهوم المعنى والمبنى ووصف بانه كالعلاقة بين الارواح والاجساد حينا[٤٨] أو أنه كالمعرض المجارية الحسناء[٤٩] حينا آخر ومن بين ابرز النظريات في تحليل هذا المفهوم نظريتا الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني أما الجاحظ فيرى المعاني قائمة في صدور الناس وهي موجودة في معنى معدومة وانما يحي تلك المعاني ذكرهم لها واخبارهم عنها [٥٠] أي أنه يعزو للالفاظ والصياغة أولوية وتحكما في المعنى •

أما عبدالقاهر الجرجاني فهو صاحب نظرية النظم التي ترى الالفاظ والتعابير انما تنتظم وتفترق حسب ارادة المعاني وان جمال الشكل الفني ناتج من اقتفاء الكلم لاثار المعاني حسب ترتيبها النفسي •

ومن هذا نستنتج ان العرب توصلوا الى تكامل اخر واعتبروه هو التكامل كله •• وما زالت المناقشة تدور في فلك تكامل واحد حتى اليوم •

وفي العصر الحديث تنوعت التكاملات وتعددت ونكتفي بالاشارة الى جزء يسير منها يشمل هيجل وشوبنهاور وكروتشة وتولستوي وجون ديوي ولوفافروت • س • اليوت

أما رأي هيجل فينص على أن الفن المبدع هو الذي تنتصر فيه الفكرة على المادة وتستخدمها لاغراضها وتحليل ذلك ان المادة المستخدمة في الفن ــ صخرة • لون • صوت • لفظ ــ ليست قابلة للتشكل قابلية تامة وهي تختلف من حيث مقاومة التشكل عسرا ويسرا • ومهما اختلفت الفنون فلابد من وجود المادة التي هي وسيلة التعبير عن الفكرة وبالفكرة تكتسب المادة معنى واشراقا • [٥١]

(٤٨) راجع العمدة لابن رشيق ، والصناعتين للعسكري •
(٤٩) راجع عيار الشعر ــ لابن طباطبا ص ٨ •
(٥) راجع البيان والتبيين ــ الجاحظ ج١ ــ ص ٧٥ •
(٥١) قصة الفلسفة الحديثة ــ احمد امين • وزكي نجيب محمود •

والتكامل الذي قال به شوبنهور يقع بين ما هو جزئي وما هو كلي ، بين الابدي العام والموقت الفردي وعلى حد قوله : الفن يلطف ويخفف من أمراض الحياة باطلاعنا على العنصر الابدي العام وراء المؤقت الفردي ولقد كان سبنوزا محقا حين قال ان العقل يشترك في الابدية بمقدار مايرى الاشياء في مظهرها الخالد • (٥٢)

والتكامل الذي قال به كروتشه : تشوف محصور في دائرة تصور ، ذلكم هو الفن وفي الفن لايكون التشوف الا بالتصور ، ولا يكون التصور الا بالتشوف • (٥٣)

ونظرية تولستوي تدور حــول تكامل بين الانا والنحن ، وتعـرف بنظرية العدوى في الفن فالعمل الحقيقي في نظره هو ذلك الانتاج الصادق الذي سيمحو كل فاصل بين صاحبه من جهة وبين الانسان الذي يوجه اليه من جهة أخرى •• وان محك صدقه هو مدى انتشاره عن طريق العدوى Contagin فكلما كانت اقوى كان أصدق • (٥٤)

ونظرية ديوى نابعة من فلسفة البراجماتيه وهي المعروفة بنظريـــة الاستمرارية أي أن الاثر الفني يكـــون فنيا بمقدار مافيه من عناصر استمرارية بين الماضي والحاضر والمستقبل فالايقاع في الفن مثلا ليس هو ايقاع التكتكة نسبة لتكتكة الساعة التي تقسم الزمن الى وصلات متساوية ولا ايقاع الدمدمة نسبة لدمدمات الطبل في الكورس الموسيقي وانما هو ترجيع علاقات تستجمع وتوصل ما تجمعه الى ما بعده أي أن كل جزء من الأثر الفني هو نتيجة لما كان ومشروع يتنبأ بما سيكون(٥٥) •

---

(٥٢) نفس المرجع ص ٤٤٤ـ٤٤٧ وكذلك قصة الفلسفة لديورانت الترجمة العربية ••

(٥٣) المجمل في فلسفة الفن • ترجمة الدروبي ص ٤٧ ط١•

(٥٤) مشكلة الفن – زكريا ابراهيم ص ١٩ـ٢٠ •

(٥٥) الفن خبرة – ترجمة زكريا ابراهيم •

والتكامل الذي قال به لوفافر وقد اصطلح عليه بالمنازعة الحية تكامل بين الشكل الفني والواقع المادي وكما يقول : المهم في تأمل لوحة فنية ليس الملاحظة بان شيئا غائبا قد حُدِّق فيه ورمى اليه واستحضر خلال الالوان والاشكال الجسمية الحاضرة على القماشة وانما المهم ملاحظة الحركة ، ملاحظة توثب الادراك الحسي ، ذلك التوثب المتجدد المستديم بين الشكل الماثل على القماشة والشكل الماثل في الواقع » ويسميه دبالكتيك الفن .(٥٦)

والتكامل الذي قال به اليوت تكامل بين الموهبة الفردية والتقاليد ، أو بين الجديد والقديم وعلى حد تعبيره : ان خيرما في عمل الشاعر واكثر أجزاء هذا العمل فردية هي تلك التي ثبت فيها أجداده الشعراء الموتـــى خلودهم .(٥٧)

وفي الادب العربي المعاصر اختلف القوم كذلك في مفهوم التكامل الذي هو جوهر الفن فالعقاد يقول بالتكامل بين الضرورة والحرية ،(٥٨) والحكيم يقول بالتعادلية بين أجزاء العمل الفني وعناصره ،(٥٩) ومحمود أمين العالم يقول بالوحدة بين الصياغة والمضمون(٦٠) ، وكمال الحاج يرى أن الفن يوجد الغيب في المرئيات ويبتدع المرئيات للغيب المجرد ، به تسامى الارض وتتارض السماء(٦١) .

وفي الادب العراقي الحديث يقرر السيد شاكر حسن آل سعيد : أن الاساس الاول هو أن العمل الفني المحلي وصف للعالم وهو وصف لا يتم دون أن يتخذ له معنى معراج أي حركة صعود من الذات نحو المحلي

---

(٥٦) في علم الجمال ـ لوفافر ـ ترجمة عيثاني ص ١٢٢ـ١٢٣ .
(٥٧) مقالات في النقد الادبي ترجمة لطفية الزيات ص ٦ وكذلك قضية الشعر الجديد ـ للنويهي .
(٥٨) فصول في النقد عند العقاد ـ محمد خليفة التونسي ص ٢٥١
(٥٩) التعادليه ـ توفيق الحكيم .
(٦٠) في الادب المصري ـ محمد امين العالم ـ وانيس عبدالعظيم .
(٦١) فلسفيات ـ كمال الحاج ص ٢٤٢ ج١ .

فالعالمي فالكوني كما يتخذ لـه معنى تحول عكسي أو سقوط • وما بين كل من المعراج والسقوط •• مابين حركة صعود وحركة هبوط سيتم الوصف المنحاز للعالم الخارجي عبر العالم الباطني وسيتمكن الفنان من كشفه • (٦٢)

ويقول أيضا : ممارسة العمل الفني ضرب من المستحيل [محاولة تحقيق التناقض بصورة غير متناقضة] اذ ان أحدنا كمتأمل لا يسعه الا ان يعيش تجربة موضوعية من جديد كما يعيش الممثل دوره ، وبدون ان يتقمصه وان أستحالته تنبثق من تناقضه الاساسي ما بين ابعاد عالمه بالذات والقيم الشاملة المعبر عنها •

---

(٦٢) ملحق جريدة الجمهورية ـ البيان التأملي • عدد ٤٢ في ٢٣ حزيران ١٩٦٦ •

الرِّسَالَةُ الثَّالِثَة

نماذج تطبيقية

مواجهة نقدية للنماذج العليا في شعر النكسة

القضية والنماذج

هي قضية واحدة ملأت حياة جيلين من اجيال الامة العربية .

الجيل الاول : جيل التحرر الوطني الذي وعى وجوده وتسلم مسؤولياته بعد وعد بلفور ، والجيل الثاني : جيل الثورة الاشتراكية الذي وعى وجوده وتسلم مسؤولياته في أعقاب النكبة سنة ١٩٤٨ .

أما الجيل الاول فقد عاصر وواكب ما يعرف بجيل الرواد في اسرائيل فبينما كان هؤلاء يؤسسون المعسكرات الزراعية التعاونية كنواة لدولتهم ، وتتنامى سلطة الهستدروت ، وتزداد عصابات الهاغانا وشتيرن ضراوة في سبيل تكوين شعب عربي لا أرض له . كان الجيل العربي الاول منهمكا في النضال من أجل الاستقلال والحرية .

ففي العراق لم تنته قضية الاستقلال الوطني الا في ١٤ تموز ١٩٥٨ حيث واجه ما بين عامي ١٩١٧ - ١٩٢٠ الجيوش المحتلة مباشرة ، وانتهت هذه المواجهة بما عرف بثورة العشرين ثم شغلته ما بين عامي ١٩٢١-١٩٣٠ مسائل الانتداب والملكية والديمقراطية البرلمانية وتصحيح نسب الموصل وامتيازات البترول .. وبعد أن دخل عصبة الامم سنة ١٩٣٢ ظل يناضل ضد قيود معاهدة ١٩٣٠ وبلغ النضال اشده حين أريد استبدالها بمعاهدة بورتسموت وفي هذا الوقت فوجىء الشعب بالنكبة .

وما حصل في العراق حصل مثيله في الاقطار العربية •• فلا عجب كما يقول بعض الدارسين أن يشعر هذا الجيل بالخزي والعار ويحاول أن يتخلى حتى عن انتمائه القومي بالهرب الى انتماءات جغرافية أو عقائدية شعر بذلك أو لم يشعر •

ويجيء جيل ما بعد النكبة فلا تستهلك طاقاته قضايا التحرر الوطني والحياة البرلمانية كما استنفدت طاقات الجيل الاول ويأخذ على عاتقه أولا تصفية الرؤوس التي تواطأت مع الاستعمار والصهيونية فتكون الحركة الثورية شاملة عامة •• ونتيجة لهذه الثورية والانتصارات التي احرزتها في مصر والجزائر والعراق وسوريا ارتفعت معنويات هذا الجيل وتصور الامل الكبير قريبا منه ولم يجد حرجا في أن يعلن انه في سبيل القاء اسرائيل بالبحر •

ولقد تبنى أبناء هذا الجيل الثورية لان العمل الثوري يرفض المخدرات والمسكنات والحلول الوسط ويرفض التجزيئية ، وديمومة الاوضاع السائدة ••وهو أسلوب سليم للتعرف على جوهر والقضية وتفاصيل الطاقات والكفاءات والموارد •

وفي الوقت الذي كان الجيل يصقل مفاهيمه الثورية ويطور مقاييسه لتكون ثورية اشتراكية كان عمل الهستدروت قد تجاوز اسرائيل الى ميادين جديدة في افريقيا واسيا ، وكانت المعسكرات الزراعية تنتشر على الحدود وتجتذب المهاجرين اليهود بأعداد غفيرة •

وتجيء النكسة مرة ثانية مفاجأة للجيل الذي شغلته الثورية والاشتراكية عن فلسطين وبالرغم من هول النكسة التي غرست في أعماق هذا الجيل شعورا بأنه يعيش في قعر الهزيمة الا انه لم يحاول ان يبدل انتماءه في محاولات هروبية •

لقد استطاع هذا الجيل أن يحول الثورية الى فدائية ، والانغلاق على

العدو الى شعار أعرف عدوك ، والغرور والغفلة الى نقد ذاتي عنيف •

ومن اخلاق الفداء والدم ومرارة الاطلاع على طاقات العدو ، وعنف النقد الذاتي يتكون المطهر العظيم لروح هذا الجيل •

* * *

ولقد كان الشعر في حياة القضية قابلا للقسمة الى أربعة اتجاهات : الاتجاه العمودي والاتجاه شبه العمودي ، واتجاه الشعر الحر ، واتجـاه الشعر الذاتي لفلسطين •

فبالنسبة للاتجاه الاول : الذي تطور من قصيدة البارودي الى قصيدة أحمد شوقي والرصافي والزهاوي تبرز قصيدة الجواهري كنموذج أعلى لا تضاهيها قصيدة عمودية معاصرة •

وبالنسبة للاتجاه الثاني الذي تطور من قصيدة المهجريين الى قصائد أبي القاسم الشابي وأبي شبكة ، ومحمود حسن اسماعيل وأضرابهم تبرز قصيدة نزار قباني كنموذج أعلى لا تباريها قصيدة شبه عمودية معاصرة •

وبالنسبة للاتجاه الثالث الذي تطور من قصيدة السياب ونازك والبياتي ، الى قصائد عبد الصبور ،وعبد المعطي حجازي ، وجيلي عبد الرحمن ، وبلند الحيدري وسعدي يوسف وخليل حاوي تبرز قصيدة أدونيـس كنموذج أعلى لا تبلغ شأوها قصيدة حرة اخرى •

وبالنسبة للاتجاه الرابع الذي تطور من قصيدة ابراهيم طوقان الى قصيدة هارون هاشم رشيد ، وسلمى الخضراء الجيوسي ، ويوسف الخطيب وناجي علوش وعبد الرحيم عمر تبرز قصيدة محمود درويش كنموذج أعلى جدير بالاكبار •

وهذه النماذج العليا يمكن تسميتها كما يأتي : قصيدة الفداء قصيدة الانبعاث ، قصيدة النقد والنقد الذاتي ، وقصيدة الصمود والمقاومة •

وقبل أن أدرس هذه النماذج أوضح ان اعتبارها نماذج عليا يخضع

لضغوط الجو الادبي في العراق ، فقد تكون النماذج العليا في أجواء اخرى معايرة لهذا الاعتبار • والعلو في هذه النماذج أيضا ليس علوا مطلقا وانما هو متأثر بما أملكه من ثقافة متواضعة وامكانية ضئيلة •

النموذج الاول :

قصيدة الفداء

كثيرون الذين كتبوا شعرا حول قضية الفداء وترتفع من بين هذه الكثرة قصيدة الجواهري في رثاء صبحي ياسين أحد قادة فتح •

يبدأها بالحديث عن الفداء وأنه طريق الخلود ، ثم يدعو بالسقيا لقبر الفقيد ويخاطب صحابة صبحي ويمتدح بطولتهم ، ويناغي بفتح وتحرير وعاصفة ، وينصح الشباب بعدم الثقة بالوعود ويحبب لهم الشجاعة ويذم الطواغيت الذين ضاعت فلسطين لانهماكهم في مآربهم ويصف حالة التشرد والتيه التي يعانيها اللاجئون ثم يخاطب القيادة وينهي القصيدة بمقطع يحدد ايمانه بالغد •

وواضح من خلال الخلاصة ان لقصيدة الجواهري أكثر من جذر واحد في شاعريته وفي المناخ الشعري السابق ليوم ٥ حزيران بصورة عامة •

فالجذر الاول يكمن في اهتمامه المباشر بقضية فلسطين •• فلقد واكبها طويلا وخصها بغزر من شعره •• ومنها قصيدة ألقاها في ذكرى وعد بلفور سنة ١٩٤٦ يقول فيها :

فلسطين سلام الله يسري على تلك المشارف • • والبطاح
رأيتك من خلال الفجر يلقى على خضر الربى أحلى وشاح
أأم القدس والتاريخ دام ويومك مثل أمسك في الكفاح
ومهدك وهو مهبط كل وحي كنعشك وهو مشتجر الرماح

ومنها قصيدته ـ فلسطين ـ التي نظمها في تحية الجيوش العربيـــة عام ١٩٤٨ :

فما ذهبت فلســـطين • • بسحر ... ولا كتب الفناء بلا • • مـــداد
ولا طاح البناء بـــــلا انحراف ... ولا بنت اليهـــود بلا عماد ••
وما كانت فلسطين • • لتبقـــى ... وجيرتها • • يصاح بها • •بداد
وست جهاتها أخذت بجـــوع ... وجهـــل واحتقار واضطهـــاد
شـــعوب تسترق فما بقى ... على أثر لها • • ذل الصـــفاد

ويستمر هذا الجذر في النمو في قصيدة اللاجئة في العيد سنة ١٩٥٢ وبور ســـعيد سنة ١٩٥٦ والخطوب الخلاقة سنة ١٩٦٧ والفـــداء والدم سنة ١٩٦٨ • • كما انه يتغلغل في جميع قصائد المناسبات عند الجواهري •

والجذر الثاني صلة الجواهري الطويلة بقضية الدم ، واهمية الضحايا في استرداد الحق السليب وتحريضه المستمر على استعمال العنف • •فقد قال في رثاء أخيه جعفر سنة ١٩٤٨ :

أتعلـــــم أم أنت لا تعلـــم ... بأن جراح الضحايا • • فـــــم
فم ليس كالمدعـــــي • • قوله ... وليس كآخـــــر يسترحـــم
يصيح على المدقعين • • الجيـــاع ... أريقـــوا دماءكـــم تطعمـــوا

وقال من قصيدة الدم الغالى سنة ١٩٥٥ :

خلـــي الـــدم الغالـــي يسيل ... ان المســـيل هـــو القتيـــل
هـــذا • • الدم المطلول يختصر ... الطريق • • بـــه • • الطويـــل
هـــذا •• الدم المطلول ان عزّ ... الكفيـــل هـــو الكفيـــل • •
أن يسترد بـــــه الاســـير ... وان يعـــز بـــه الذليـــل

ويؤكد الجواهري هذه المعاني في قصائد لاحقة أخرى •

والجذر الثالث : نظرة الجواهري للقضايا العامة والقيم الكبيرة من

خلال أفراد يشكو لهم أو يمدحهم أو يرثيهم كقصائده عن أبي العلاء المعري ، وجمال الدين الافغاني ، وذكرى أبي التمن والى الدكتور هاشم الوتري ، وعبد الحميد كرامي ، وعدنان المالكي • وغيرهم •

والجذر الرابع ايمان الجواهري بالغد فلقد عبر عنه تعابير متعددة خلال مراحل تطور شاعريته •

فالقصيدة الجواهرية انطلاقا من ادراك هذه الجذور ليست وليدة الظروف التي أعقبت نكسة حزيران وانها ليست مغايرة لما قبلها وانما هي امتداد له وحصاد تجارب جاءت النكسة استمرارا لها •

ولقد أدركت من دراستي لاحدى قصائد الجواهري المتأخرة أن فنه الشعري يقع في أربعة مستويات :

المستوى الاول : البشرة الخارجية للقصيدة وهي تتميز بالخطابية واللفظة التي تتضوع منها روائح القدم ، ووجود رواسم تعبيرية جاهزة موروثة ، واستحضار الصور الصحراوية والبدوية والاستفادة من بقايا بلاغية متخلفة من جماليات عصور راحلة •

يسقي ضريحك لا ينفك دائبه عن الضجيج ، ولا يصطك ذائبه
يا صادق الفجر زعزع أعيناغفيت فقد تقرحن مما طال • • كاذبه
وتائهين تهين الشمس عريتهم ويحسد الليل اذ ترخى ذوائبه
سيسفر الغد خلته شوائبه مثل الجمام انتفت عنه شوائبه

والمستوى الثاني : الهياكل والروابط الداخلية وأولاها رابطة البحر العروضي الواحد ، والقافية الواحدة ، ومن حيث التصميم الداخلي تأخذ شكل مكعبات يمكن تقديمها وتأخيرها دون أن تتأثر وحدة البناء •

والمستوى الثالث : المضمون أو المحتوى حيث يحقق أكثر من تكامل واحد بين نقيضين في القصيدة الواحدة منها : التكامل بين الأنا ونحن ، والامس واليوم ، والشعور واللاشعور ، والصورة الفنية والواقعة المادية •

المستوى الرابع : وسائل التنمية الشعرية الاساسية : التكرار اللفظي على شكل مناغاة ، واعتماد اللوحة الوصفية ، والاحتفـــال بالناحيـــة الايديولوجية ، وتعدد النداء حيث تكون حصة كل جهة مقطعا شعريا أو أكثر وتمثل هذه النداءات فواصل حادة داخل بنية القصيدة •

وياصحابة صبحي جهزوا زمـــرا	منكم الى الملأ الاعلى تصاحبـــه
ويا فتى الحي مازج تربه بـــدم	كما يمازج صرف الراح قاطبـــه
ياقائد الفتح يســـــتذري بنبعته	نبع الفداء ، وترعـــاه مواهبـــه

والمعاني التي عالجها الشاعر في قصيدته جديرة بكل تقدير وطرحها في هذه الفترة ذو قيمة مراسية عالية وخاصة حين تتذكر ان العمل الفدائي الذي تحاول القوى الرجعية النيل منه وتحاول الصهيونية اطفـــاء شعلته وتصفيته لانه وهو يرفع شعار الحرب الطويلة الامد يحطم معنويات العدو ويربك اقتصاده ويحد من الهجرة الاستيطانية والسياحة ويجعل القضية حية أمام الرأي العام العالمي باستمرار •

والفداء في نظر الجواهري مقترن بالخلود ، ومقترن بالخلق والابداع ومقترن بالبطولة ومقترن بعد ذلك بالنصر والمجد وان طال مداه •

ويتفرع عن موضوع الفداء مساندة المنظمات الفدائية ، ودراســـة قضية اللاجئين وتقوية المعنويات العربية •

ولكن الذي يقلل من شان قصيدة الجواهري من الناحية المراسية انه يعرض معانيه بأوعية لا يسهل الاستفادة منها •• فالمواطن اليوم ليس له من الوقت الكافي ولا الاطمئنان النفسي والهدوء العقلي الذي يصرفه فـــي البحث عن دلالة بيت من الشعر كالاتي :

ان الزمازم في الدنيـــا لمصرعه	صـــدى الـــزمازم صبتها كتائبـــه

يريد به ندب الشهيد والبكاء عليه واقامة الفاتحة ليست أسفا عليه

ولا تألما لفقده وانما هي في الحقيقة صدى من أصداء الهجمات التي شنتها كتائب العمل الفدائي .

ومثال آخر :

أن المشيع مدتـــه عزائمـــه مثل المحنك أغنته تجـاربـــه

وقال أيضا :

سيدرك بن غد عزما ومقـــدرة ما نحن عن خور فينا .. نجانبه

والعيب الاخر في قصيدة الجواهري من الوجهة المراسية يكمن في الموضوع الفردي المشخص الذي ينظر منه الجواهري للقضايا العامـــة فالافراد متغيرون وزائلون ولكن القيم العليا باقية ولان قصيدته من حيث الشكل مرتبطة بالفرد المشخص فقد نالها ما نال أشخاصها .. فبعض قصائده حكم عليها بالاعدام وبعض قصائده يجب ان يبتر مقطع منها أو مقطعان وبعض قصائده محكوم عليها بالسجن .

النموذج الثاني :

قصيدة الانبعاث

وتأتي بعد قصيدة الجواهري التي تعالج الفداء بشكل مباشر قصيدة أخرى تعالج الموضوع نفسه بمعزل عن خصائصـــه وأبعاده السياسية وبأسلوب غير مباشر هي قصيدة الانبعاث التي يمارسها أدونيس .

فقد صدر له بعد النكسة ديوان « المسرح والمرايا » ومن قصائده جنازة امرأة ، لون الماء ، الزمان المكسور ، الرأس والنهر ، السماء الثامنة ، الممثل المستور ، وجه البحر وغيرها .

وقيل عنه أنه بدل اتماه بعد النكسة وان صح هذا بالنسبة لشخصه فهو غير صحيح بالنسبة لشعره .

ان جذور قصيدته وخاصة من حيث الاطار العام والمعنى الذي يلح عليه باستمرار : معنى رفض الزمان التاريخي المتيبس والواقع العجوز المليء بالمرايا المكسورة والانبعاث من جديد كالفجر ، كالبراعم ، كورق الكتابة، كالطفل .. انما يمتد الى ظرف سابق للنكسة .

فالبذرة الاولى لهذا الاتجاه في مراثيه لابيه في ديوان ـ قصائد أولى ـ وكان أبوه قد مات محترقا .. وكان لهذا الحادث أثره في أعماقه ، وقد تطور في ديوان « أوراق الريح » ليصبح موضوعا يستحوذ عليه ويهيء له أشكاله الفنية ومادتها .

ففي قصيدة ـ البعث والرماد ـ يستغل اسطورة طائر الفنيق في بنائها وخلاصة الاسطورة أنه طائر خرافي اذا ما أحس بدنو أجله يجمع الحطب ويشعل فيه النار ثم يقذف بنفسه في اللهب ليولد من رماده طائر جديد ـ .

وقد تكون الفكرة لاول وهلة غريبة ولكنها في الواقع مألوفة لدينا فمما لاشك فيه ان النبتة الجديدة انما تنمو من رحم البذرة القديمة وتتغذى على أشلائها .

ويتحول هذا الموضوع الشعري بمرور الزمن الى عقيدة فلسفية ونظرة في الحياة تشبه ما يعرف بالتمرد أو رفض الماهويات السابقة للوجود كما يقول الوجوديون . وعلى ضوئها نستطيع اكتشاف الطاقات الفنيّة في كتاب التحولات والهجرة في اقاليم النهار والليل ، وديوان المسرح والمرايا .

وبالرغم من ثبات موضوع الانبعاث في قصيدة أدونيس فان المقربين اليه يلاحظون تطورا في الرؤية الشعرية عنده .

كانت قصيدته المبكرة تؤكد وجود موازاة بين الذات والمسرح حيث يقف الشاعر في جهة (والعالم ـ الموضوع) في جهة أخرى .

ثم أصبحت القصيدة وخاصة في أغاني مهيار الدمشقي تؤكـــد

التشابك والتماس بين الذات والموضوع •

وأخيرا انحلت الثنائية في كتاب « التحولات » وسادت القصيدة نزعة حلولية استمرت الى ديوان – المسرح والمرايا •

واضافة الى ماتقدم فان القيمة الفنية في قصيدة أدونيس كالاتي :

كانت القصيدة كمثال أفلاطون انما تحاكي شكلا شعريا متواطئا عليه بين القاريء والشاعر أما أدونيس فقد تخلى عن هذا الشكل المفروض سلفا وحاول أن يؤكد خصوصية الشكل وخصوصية العروض في القصيدة •

والصورة الشعرية في قصيدته تتصف بعدم وجود ترابط زمني أو منطقي يجمع جزئياتها وهي غير قابلة بسبب هذا الى التحليل ويقـال ان الشاعر نفسه غير قادر على تعليل صوره وتبريرها • وقد لاحظ أكثر من ناقد أن صوره تعتمد التشابيه المادية الصلبة وتعتمد انكار النسب والقيم والعلاقات المالوفة •• كما ياتي :

قافلة كالناي ، والنخيل
مراكب تغرق في بحيرة الاجفان
قافلة – مذنب طويل
من حجر الاحزان
آهاتها جرار
مملوءة بالله والرمال

مدائن الغزالي
صحراء من سعالى
تغول
أو من قصب السعال

يبتدىء السقوط في مدائن الغزالي
يختلج الشارع كالستاره
والزمن القاعد في الابواب مثل خنجر
يغوص تحت العنق ، والمناره
ستارة سوداء

وأدونيس لعله يحذو حذو الشاعر الغربي المعاصر الذي يريد أدبا اشكاليا يعني بمشاكل الحياة أكثر من عنايته بتصوير الحياة ومن هنا جاء القول فيه انه وضع الشعر في صف المعارف الفكرية وان النقد حيال قصيدته يتحول الى تفسير .

وقصيدة ادونيس بعد كل هذا قصيدة مزدحمة بكل شيء :

الافكار والاراء والرموز تتزاحم فيها .

والشخوص .. حقيقيون واساطير وحيوانات يتزاحمون على رقعة الورق للحصول على بيت شعر يستقرون فيه من مهيار الى الغزالي الى صقر قريش الى الفينيق .. الخ .

والاصوات لكثرتها داخل القصيدة يختلط بعضها بالبعض الاخر ، منها صوت الشاعر ، والحوار الداخلي ، وأصوات من التاريخ ، واصوات من الطبيعة .

وحتى أدوات البناء الفني تتزاحم من اجل أن تأخذ مكانها في كيان القصيدة فهي تارة وجوه وتارة اقنعة ، وهي مرة مرايا ومرة أشجار ، وهي أحلام أو أحجار أو اشارات .

ونظرا لهذا الازدحام في الفكر والشخوص والاصوات وأدوات البناء فان قضيته أخذت تقترب رويدا رويدا من البناء الدرامي .. كقصيدة جنازة امرأة ، وقصيدة الرأس والنهر .

والذي يؤخذ على قصيدة أدونيس من الناحية النضالية ما يلي :

ان هذه القصيدة أداة لا مقبض لها في ميدان النضال فرسالة الشهيد لا يمكن تبليغها للجماهير وتحريكهم بمثل هذه التعـــابير والرموز وهي أوضح من غيرها في رأي أحد النقاد الكبار :

حين رأيت الليل في جفونه الملتهبة
ولم أجد في وجهه نخيلا
ولم أجد نجوما
عصفت حول رأسه
كالريح ، وانكسرت مثل قصبه

كما ان اختيار أدونيس لابطال قصائده من الشخوص المغضوب عليهم كتيمور ومهيار ليعبروا عن القيم العليا لا يخدم القضية العربية •

ويضاف الى هذا ان القصيدة تصبو الى ما وراء الواقع والى ما وراء هذا الوراء كالسماء الثامنة يؤدي الى البعد الشاسع عن أرض المعركة •

النموذج الثالث :

قصيدة النقد والنقد الذاتي

من القضايا التي طرحتها ظروف ما بعد النكسة قضية النقد والنقد الذاتي لتصحيح المواقف وبلورة الآراء ، وتطهير الصفوف وقد عكس هذه النظرة أكثر من غيره من الشعراء نزار قباني

وأشهر قصائده في هذا المنحى : هوامش على دفتر النكسة ، فتح ، شعراء الارض المحتلة ، المثلون ، الاستجواب ، القدس ، القضية ، يوميات امرأة لا مبالية •

وقد دارت حول هذا الاتجاه في شعر نزار قباني مناقشات حامـــية اتهمته تهما كثيرة وكاد يصـدقها الشاعر نفسه • وقيل أنه يعيش تجربة جديدة عليه لاجذور لها في شاعريته وقد شبه بقطعة نقد معدنية وجهها

الخلفي يحمل صورة امرأة ووجهها الامامي يحمـــل صورة عنتره ابن شداد •

والذي أراه ان الاتجاه الوطني القومي ليس غريبا عنه ولا جديدا عليه ، فلا يخلو ديوان من دواوينه العديدة من قصيدة أو أكثر تنتمي الى هذا الاتجاه •

ففي ديوانه قـالت لي السـمراء سـنة ١٩٤٤ يقـول في القصيدة الاولى منه :

أنـا لبلادي •• لنجماتهـا لغيماتهـا ، للشـذى ، للنـدى
سفحت قوارير لونـــي نهـورا على وطني الاخضر • • المقتـدى

وفي ديوانه طفولة نهـد سنة ١٩٤٨ يصبح البيتان قصيدة بعنـوان ـ بلادي ـ •

وفي ديوانه قصائد سنة ١٩٥٦ تقرأ قصيدته التي أحدثت ضجة يوم نشرت في مجلة الاداب البيروتية : خبز وحشيش وقمر ، وقصيدة قصة راشيل شوارزنبرغ •

وفي ديوانه حبيبتي سنة ١٩٦١ نجد قصيدته رسائل جندي في جبهة السويس التي غنت صمود المدينة البطلة ، والى جميلة بوحيرد ، وقصيدة الحب والبترول •

وفي ديوانه الرسم بالكلمات سنة ١٩٦٧ تشغله في أكثر من قصيدة مرارة الحس القومي التي يستشعرها العربي حين يقف أمام اثار العـرب في الاندلس ـ أوراق أندلسية •

ومن ناحية اخرى فان علاقاته بالمرأة كانت تتطور بشـــكل مغاير فالعنف الجنسى الذي نجده في قالت لى السـمراء وطفولة نهـد يتحـول في ديوان حبيبتي الى صداقة والفة ، وفي ديوان الرسم بالكلمات يشـوب الصداقة صدام ثم تصبح ملالا أو ما يقرب من الملال •

ثم ينضم الاتجاهان معا بعد النكسة وينتجان ما قرأناه لنزار ... وقد قال عن نفسه : كان صعبا على الناس أن يفهموا كيف ينبت للموردة مخلب .

ولقد نقد نزار كل شيء في المجتمع العربي والقى الضوء على كل مستور فيه ، وبدأ بنفسه أولا فقال قبل النكسة بقليل :

لا تطلبي مني حساب حياتي ... ان الحديث يطول يا مولاتي
كل العصور أنا .. بها فكأنما ... عمري ملايين من السنوات
تعبت من السفر الطويل حقائبي ... وتعبت من خيلي ومن غزواتي
لم يبق نهد أسود أو أبيض ... الا زرعت بأرضه .. راياتي
لم تبق زاوية بجسم جميلة ... الا ومرت فوقها عرباتي
فصلت من جلد النساء عباءة ... وبنيت أهراما من الحلمات
واليوم أجلس فوق سطح سفينتي ... كاللص أبحث عن طريق نجاتي
فمك المطيب لا يحل قضيتي ... فقضيتي في دفتري ودواتي
كل الدروب أمامنا مسدودة ... وخلاصنا في الرسم بالكلمات

والشيء الجديد في هذه الابيات ليس هو الاعتراف والنقد الذاتي فقط وانما هو تبدل الرؤية الشعرية عند نزار .. فقد كان يرى الطبيعة من خلال المرأة أو المرأة من خلال الطبيعة ، ويرى ذاته من خلال المرأة أو المرأة من خلال ذاته . كقوله :

يا شعرها على يدي ... شلال ضوء أسود
ألمه سنابلا ... سنابلا لم تحصد
لا تربطيه واجعلي ... على المساء . . مقعدي

نظر للمرأة من خلال شلالات الماء ، وحقول القمح ، والامسيات

الجميلة ، أو انه نظر لكل هذه الصور الطبيعية من خلال صورة المرأة ..
وقال أيضا :

اوريانتيا .. تكونت من رغوة البحار
من نكهة المانجو ، من الاصداف والمحار
من كل ما في الهند من طيب ومن بهار

يطل من خلال اوريانتيا على جغرافية الهند فيعدد الاصداف ورغوة البحار والمانجو والطيب والبهارات أو أنه يطل من جغرافية الهند على هذا الوجه الذي يحبه .

أما في قصيدة الرسم في الكلمات فالرؤية مختلفة اذ يرينا من خلال اعترافاته صورة (الشاعر - النموذج) (الشاعر - المثال - المجرد) الذي يحث عن السعادة والجمال في الجنس وغير الجنس وشرق وغرب ثم وجد نفسه في العصر الحديث توصد امامه ابواب الجمال والسعادة ولا يجد أمامه طريقا للنجاة سوى طريق الرسم بالكلمات .

أو ان العكس هو الحاصل ان يطل من خلال وصفه للشاعر المطلق الذي عمره ملايين من السنوات على ذاته هو الشاعر المشخص في نزار قباني .

وقد تطورت هذه الرؤية (التكامل بين المطلق والخاص) فيما بعد فأصبحت رؤية الأنا من خلال نحن ، أو رؤية الفرد من خلال الجماعة والعكس بالعكس . كما هو واضح في هوامش على دفتر النكسة واخواتها فنزار الذي يتحدث في الهوامش هو نزار وهو الانسان العربي في كل مكان والنقد يقع عليه كما يقع على كل مواطن عربي .

والى جانب النقد الذاتي .. نقد نزار كل مظاهر المجتمع العربي .
نقد الشعراء العرب المعاصرين في قصيدته الموجهة الى شعراء الارض المحتلة :

[لو أن الشعراء لدينا ـ يقفون أمـام قصائدكم ـ لبدوا أقزامـا اقزاما • •]

ونقد اللغة العربية :

[كلامنا المثقوب كالاحذية القديمة ـ • •]

ونقد الحكام العرب :

] يا سيدي السلطان ـ كلابك المفترسات مزقت ردائي ـ يستجوبون زوجتي ـ ويكتبون عندهم أسماء أصدقائي • •]

ونقد رجال الدين :

[من ربع قرن وأنا أمارس الركوع والسجود ـ أمارس القيـام والقعود ـ أمارس التشخيص خلف حضرة الامام • يقول : « اللهم امحق دولة اليهود » ـ أقول : « اللهم امحق دولة اليهود •• »]

ونقد الفكر والمفكرين ، والصحافة والصحفين ، ونقد المجتمـع العربي بصورة عامة • فما هي القيمة الفنية لهذه القصيدة التي يعالجهـا نزار قبانـــي ؟

اضـافة الى ظاهرة تبدل الرؤية الفنية •• كان نزار يستفيد من الاشياء البسيطة التي تحيط حبيبته ليرسم صورته الشعرية وقد استمرت هذه الظاهرة في قصائده بعد النكسة مع حفظ الفارق بين الموضوعين •

وكانت قصيدة نزار ترتدي غلالة رمزية شفافة هادئة ، تخلى عنها في قصيدته النقدية وحاول ان يجعلها مفتوحة سافرة •

وكانت قصيدته عمودية أو شبه عمودية الا أنه تفرغ للشعر الحر واستطالت قصيدته في مرحلة النقد والنقد الذاتي •

وكانت أبياته تتجانب ويحاول كل بيت ان يستقل بذاته وقد بقيت ظاهرة التجانب ولكنها لم تعد بين الابيات وانما هي بين المقاطع فكـــل

مقطع مستقل برقمه • والرقم هو الذي يحفظ له تسلسله في السياق •

أما القيمة النضالية لهذه القصيدة فكما يلي :

لا شك ان النقد والنقد الذاتي من مصادر القوة حين تمر المنظمات والشعوب في محنة ، وانه مظهر من مظاهر العافية في العصور العليلة ولكنه يؤدي الى نتائج سلبية حين لا يحسن الاستفادة منه • وقصيدة نزار بالرغم من كونها مصدر قوة ومظهر عافية فان ما يسيء الى مضمونها المراسي شدة المرارة فيها بحيث تثير الحقد أكثر مما تثير الوعي كقوله عن الشاعر العربي انه « مخصي الشفتين » •

كما ان نزار قباني حين يهاجم رجال الدين ويستهين بدعواتهم انما يعزلهم عن المعركة وهذا جهل باستراتيجية العمل الفلسطيني الجديدة التي تؤكد أن المعركة مع العدو تحتاج كل طاقاتنا سواء كانت صغيرة أو كبيرة فمن لا يقدر على الكفاح المسلح تقبل منه المال الذي يتبرع به ، ومن لا يقدر الا على الدماء تقبل منه دعاءه • • وبذلك نحقق شعار كل شيء من أجل المعركة •

النموذج الرابع :

قصيدة الصمود والمقاومة :

من أهداف السياسة الاسرائيلية في ترسيخ أقدام الاحتلال افراغ الارض من محتواها الاجتماعي ليغرس فيها محتوى اجتماعي اخر ، ومن هنا تنجم حتمية رفع شعار الصمود واقترانه بشعار المقاومة لوقف حركة الهجرة من الضفة الغربية وتشجيع الهجرة المضادة • وقد جاءت قصيدة الصمود والمقاومة لتعبر عن هذا الواقع •

وتشمل قصيدة الصمود والمقاومة انتاج محمود درويش ، سميح القاسم ، توفيق زياد ، سالم جبران ، جمال قعوار ، فدوى طوقان وغيرها ••

وهذه القصيدة ـ كما نراها من خلال قصيدة درويش ـ تمتـــد جذورها في الشعر الفلسطيني العـام الى سنوات بعيـدة يوم كان ابراهيم طوقان يغني للارض ويدعو للتمسك بها ، ويحرص على أن لا يبيع المالك أرضه وان كان الثمن مغريا .

ويمثل عموم الشعر الفلسطيني خلفية ترتبط بهـا قصيدة درويش ارتباطا قويا ووثيقا وتشمل هذه الخلفية هارون هاشم رشيد ، ناجي علوش ، معين بسيسو ، برهان الدين العبوشي ، يوسف الخطيب ، سلمى الخضراء ، كلثوم عرابي ، عبد الكريم الكرمي ، عبد الرحيم محمود وغيرهم .

يقول يوسف الخطيب للعندليب المهاجر :

لو قشة مما يرف ببيدر البلد
خبأتها بين الجناح وخفقة الكبد
لو رملتان من المثلث أو ربا صفد
لو عشبة بيد ، ومزقة سوسن بيد

ولقصيدة الصمود جذورها في شاعرية الدرويش نفسه فهي ليست حصاد ظروف النكسة وحدها .. ففي ديوانه أوراق الزيتون سنة ١٩٦٤ نجد هذه القصيدة واضحة الابعاد ، وفي مجموعة عاشق من فلسطين سنة ١٩٦٦ تزداد هذه القصيدة تبلورا ، وتبلغ أعلى مستواها في ديوان « آخر الليل .. » سنة ١٩٦٧ .

ومن ناحية التكنيك الفني نجد أسلاف قصيدة درويش تتناســل كالاتي :

أولا : اناشيد كوبية .. من ديوان أوراق الزيتون .. تتكون من مقدمة واربعة أناشيد وكل نشيد ينقسم الى عدد من الارقام .. ففـــي المقدمة يشرح علاقته بكوبا كالاتي :

أنا لم ألمس قصب السكر ، والارض الخضراء
لم أركب قارب صياد في البحر الكاريبي
لم أضرب قطرة ماء
لم أنزل فندق سياح غرباء
لم أسكر في هافانا من عرق الفقراء ..

ويختمها بقوله :

يا حبي . . ياسري العائد من أرض الميدان
عيناك السودوان ، وكوبا ، والنصر القاني
أعيادي أعياد التأريخ . . وافراح الانسان
في كل زمان ومكان

ثانيا : نشيد الرجال .. في ديوان عاشق من فلسطين .. وقد بنيت على النسق التالي . . مقطع اول يتحدث عن المسيرة الصاعدة التي لا تتوقف ، ومقطع ثان يتحدث عن الاعتزاز بالعروبة والهتاف باسمها وسط أعدائها :

نعم .. عرب ولا نخجل
ونعرف كيف نمسك قبضة المنجل
وكيف يقاوم الاعزل

وبعد هذا المقطع (صوت) يعترض على مافاه به الشاعر ، ثم (جواب) هذا الصوت يعقبه بعد ذلك (نشيد بنات طروادة (اللواتي أصبحن سبايا تستباح حرماتهن .. (فتعليق) على النشيد ثم (صوت) و (جواب) ثم ثلاث مكالمات تلفونية مع (المسيح) و (محمد) و (حبقوق) أحد أنبياء اسرائيل و (بقية النشيد) .

وتزداد هذه الظاهرة التكنيكية وضوحا في قصائد « آخر الليل » ..

كقصيدة (تحت الشبابيك العتيقة) المهداة الى مدينة القدس واخواتها وهي تقع في سبع قطع شعرية : الجرح القديم ـ أغنية حب على الصليب ـ خارج من الاسطورة ـ اعتذار ـ المستحيل ـ الورد والقاموس ـ وعود من العاصفة .

وقصيدة اخرى (أزهار الدم) تنقسم كما يلي : مغنى الدم ـ حوار في تشرين ـ الموت مجانا ـ القتيل رقم ١٨ ـ القتيل رقم ٤٨ ـ عيون الموتى على الابواب .

ومثل هاتين القصيدتين : أغنيات الى الوطن ، ويوميات جرح فلسطيني .

وتعزى ظاهرة انقسام قصيدة الصمود والمقاومة الى مقاطع صغيرة الى طبيعة الظروف داخل الارض المحتلة والتي تحتم ولادتها على شكل شرارات صغيرة مراوغة .

واضافة الى ما تقدم تتصف قصيدة الصمود والمقاومة من الناحية الفنية بما يلي :

وفي هذه القصيدة ظاهرة شكلية لا نظير لها في قصائد الشعراء خارج الارض المحتلة وهي ان الايديولوجية أو العقائدية الحزبية تبدو كظاهرة شكلية تلون القصيدة لا كمضمون يستقطب عناصر الشكل .. وتعليل ذلك ان الشاعر في الارض المحتلة يغنيه وجوده المهدد بالاذابة عن أي عقيدة .. لان قضيته ليست قضية فكرية وانما هي قضية كينونة ومن هنا نجد انتسابه أو انتماءه لاي عقيدة ايديولوجية انما هو انتساب وقائي .. فاذا صح هذا يكون التعبير عنها في الشعر عرضا لا جوهرا .

وقصيدة الدرويش بحكم كونه مختصا بفلاحة الارض ونصب نفسه ناطورا عليها حتى عرف بشاعر الارض تحتفل بالصور الريفية ، وتركز كثيراً على شخصية الام والمشاعر التي تدور حولها لان العلاقة بين الامومة

وخصوبة الارض علاقة وثقى •

ويمثل القمر ظاهرة سيكلوجية بارزة في قصيدة الدرويش لان القمر الذي عرفه وهو طفل مرتبطا بليالي (البروة) ظل معلقا أمام عينية بعد ان ضاعت (البروة) وطمست معالمها وهذا وحده كاف لان يبعث في نفسه ألماً ويثير الغيرة في قلبه على هذا الاثر المتبقي من طفولته فيتمنى لو يستطيع اغتياله ليشبع نزوة من نزوات ديك الجن •

وقصيدة درويش ليست قصيدة ثار ، وليست قصيدة ازالة آثار العدوان ، وليست قصيدة فخر أو سياسة وانما هي قصيدة بناء شخصية الانسان العربي الذي فقد كل شيء ، فقدِ الارض والكرامة ، وفقد الحرية والوطن – وحيل بينه وبين قومه وتاريخه ولغته • وحين تكون قصيدة بناء وجود انساني من جديد يعني انها لابد ان تكون متعددة الابعاد نستطيع ان تتبين فيها البعد الاجتماعي ، والبعد الوطني ، والبعد القومي ، والبعد الانساني •

ومما يؤثر على القيمة النضالية لقصيدة الارض المحتلة •• اننا لانستطيع تذوقها وهي مرتبطة بواقعها لعدم اطلاعنا اطلاعا كافيا على ذلك الواقع •• فلو اننا أحطنا احاطة تامة بطريقة تفاعل الانسان العربي مع مجتمعه (داخل الارض المحتلة) لكان تقديرنا لصوره وآرائه وشخوصه وفعالياته الادبية وتجاوبنا معه أكثر ثباتاً واستقرارا •

ان عدم الاحاطة يجعل تعاملنا مع شعراء الارض المحتلة معرضا لخطر الاشاعات بحيث تستطيع اية اشاعة ان تزعزع ثقتنا كما حصل في فترة ليست بعيدة •

ومما يؤثر كذلك على القيمة النضالية لقصيدة الصمود والمقاومة الضغوط النقدية التي تستهدف تطوير هذا الشعر نحو الشكلية البحته

بحجة ضعف الاداة الفنية ، وتستهدف من ناحية اخرى زرع الحساسية تجاه هذه القصيدة في نفوس بعض الانداد •

خاتمـــة :

خلاصة وتحيـــة :

وبعد •• •• ان الشعر الذي صدر بعد النكسة لم يكن انعكاسا عنها فحسب بحيث تعتبر حدا فاصلا في تاريخنا الادبي وانما هو استمرار وتطور طبيعي للتيارات الفنية السابقة •

وان النماذج العليا التي نلاحظها في شعر النكسة تتمثل في قصيدة الفداء عند الجواهري ، وقصيدة الانبعاث عند ادونيس وقصيدة النقد والنقد الذاتي عند نزار قباني ، وقصيدة الصمود والمقاومة عند محمود درويش •

وان هذه القصائد كأدوات نضالية تعاني نقصا •• اما في تكوينها أو أنّها لم تستعمل كما ينبغي أن تستعمل •

وهذا يعني أننا نريد من الشاعر أن يكون هو قبل شعره أداة نضال حقيقية وسيجد ان قصيدته بصورة عفوية تتبلور وتنضج •

فالي كل الايادي التي خطت حرفا واحدا فاكثر ، والى كل الشفاه التي نطقت حرفا واحدا فأكثر تحت شعار كل شيء من أجل المعركة الف تحية واكبار •

مشكلة الطرف الاخر في أغنيات لا صمت

ارتباط المرء بالطرف الآخر في أية قضية أو موقف قد يكون ارتباطا معقدا الى اقصى حدود التعقيد ، وقد يكون بسيطا ساذجا ، والروابط التي تصل بين الشاعر الاردني عبد الرحيم عمر وبين الطرف الاخر في كل موقف من مواقفه الحياتية ، او تجربة من تجارب الوجود روابط بسيطة ذات بعد واحد لا تتشابك فيه الخيوط ولا تختلط المتجهات • يكون الشاعر في احد طرفيه والعائلة أو الحبيبة أو الوطن أو المدينة في الطرف الآخر •• وبساطة هذه الروابط لا تنجم من تفرد أبعادها انما هي ناجمة كذلك من وضوح العلاقة التي تربطنا به وشرعية هذه العلاقة كأن يكون للمرء دار تأويه ، وامرأة تحبه ، ووطن يطمئن فيه وتتفتح ذاته •

ومشكلة الطرف الاخر في قصيدة عبد الرحيم عمر أو حياته مشكلة قطيعة ورفض من جانب واحد ، فالحبيبة تتنكر للمحب ، والارض تلفظ أبناءها ، والوطن يشرد احراره ، والاسرة يفر منها بنوها والشاعر أو الطرف الاخر لا ارادة له في قيام هذه القطيعة وانما هي مفروضة عليه بفعل عوامل خارجية •

فالمشكلة في المجال النضالي والوطني تبدو في ثلاثة مواقف •• الاول هروب الشاعر من أرضه وتشريده وضياعه بفعل تعاون الاستعمار والامبريالية والصهيونية على سلب فلسطين واحتلالها من ايدي سكانها الشرعيين وواضح في هذا الموقف أن الشاعر لم ينف ذاته مختارا وأن الوطن ـ الام لم تتخل عن ابنها باختيارها وانما هو موقف خطط له خارج ذاتهما وفي بعيد من المكان والزمان ثم فرض عليهما •• وتمثل هذا الموقف

قصائد ضائع على الدرب (ص ٣٥) ، بعد اعوام (ص ٩٩) ، عائدون ياتشرين (ص ١٠٦) ، لمن تقرع الاجراس (ص ١١٣) .

والموقف الثاني صمت الشاعر وانفصام الرابطة بينه وبين المجتمع بسبب سجنه وهذه القطيعة مفروضة عليه وان الجدار الحاجز بينه وبينهم لم يرده ولم يريدوه .. وتمثل هذا الموقف قصائد : أغنيات للصمت (ص ٥٣) ، زائرة في العيد (١٢٦) .

والموقف الثالث غربة الشاعر عن المدينة التي أحبها وأحبته بسبب الظلم الواقع عليه والضغط والارهاب وهذه الغربة مفتعلة لا ارادة له في قيامها وليس للمدينة ارادة في قيامها وانما هي وليدة السلطة وذوي النفوذ وتمثل هذه الغربة قصائد : الى عمان (ص ٤٢) ، فرار (ص ١٠٧) ،على الشاطىء (ص ١٢٢) .

ولنفس الاسباب تتعدد المواقف التي أدت الى القطيعة بين الشاعر واسرته .. ففي قصيدة هارب من حلمه (ص ٣٩) يفر تاركا ابنتيه للظلام وسالكا الدرب الوعر ، وفي قصيدة في الليل (ص ٥٧) لا يستطيع لقاء الصغار بسبب مطاردة الشرطة له [الى متى وظلك الرهيب في غلالة الدجى ، يرصدك الحراس في مخابىء الظلام] وفي قصيدة بعد أعوام (ص ٩٩) يهجر أمه ويجتاز الحدود النازفة يطوي في قلبه فجيعة جيله المطعون كله ..

ومشكلة الطرف الاخر من الناحية الوجدانية لها اسبابها . فالقطيعة بينه وبين المرأة التي يحبها تعزى الى فارق طبقي والى الرغبة في المادة .. وفي قصيدتين فقط كان السفر سببا من أسباب القطيعة (ص ٨٧) الى مسافرة ... (وص ٩١) من ليالي بنيلوب . اما قصائده الرحيل (ص ٧٧) رسالة الى صديقه مجهولة (ص ٨٢) من حكايا الليل (ص ١٠٢) الشاعر (ص ١١٨) فأسباب القطيعة عائدة الى زفاف الحبيبة

مكرهة الى من يملك ثروة وجاها •

وقد ادت هذه القطيعة من جانب واحد والمفروضة على الشاعر دون ارادته الى ان تجتمع في قلب الشاعر عاطفتان •• عاطفة الحنين والشوق الى الطرف الاخر وعاطفة الالم والعذاب والرغبة في التمرد عليه ••

أنت غصن يعشق الماء ولكن كيف يروى
والجذور السود تبكي شحة الارض اليباب
••   ••   ••   ••   ••
••   ••   ••   ••   ••
وليظل الرفض في قلبك • • ما اروع قلبك
جمع الضدين : بلوى الارض يطويها وأشواق السحاب
يا صديقي • • انا مثلك • •

وقد ادت هذه القطيعة كذلك الى الشعور بالهزيمة والى الاحساس بالقطيعة بين الماضي والحاضر وتفتت كل معاني الفروسـيـة والبطولة والعروبة •

فأنا يا أصدقائي
أعشق الفرحة • لكن كؤوس العمر مره
قد مضى عهد البطولة
وأبو زيد الهلالي ذاب خزيا من حصانه
وابن شداد توارى
عاد • لاعبلة في الحي ولا الحي فخور بطعانه
الخيول البلق ليست عربية
رحلة الصيف خساره
والشتاء
مثلما تدرون أخذ لا عطاء

فلنحدق بعيون مغمضات ولنعش في ارضنا كالغرباء ..

وأدت هذه القطيعة من جانب واحد لكونها مفروضة عليه الى طرح حلول مخفقة لهذه المشكلة .. فشخصية الغريب الضائع حين يعود الى الاهل أو المدينة أو الوطن يكون عائدا خائبا كما تمثله خيبة السندباد في قصيدة من حكايا السندباد (ص ٦٣) .. ويجدر بنا ان نقف وقفة اطول عند هذه القصيدة لانها خلاصة شاعرية عبد الرحيم عمر حتى سنة ١٩٦٣ .

القسم الاول يتحدث عن عودة سندباد وهو لا يحمل الا ذكريات ورمادا وتملأ جعبته الحكايات فقط . والقسم الثاني : حكاية السندباد عن قافلتهم التي هبطت واديا خصبا زرعوه حبا وانتظروا حصاده ولكنهم فوجئوا بمطر من نعيب ولهب قضى على ما زرعوه والقسم الثالث هيام السندباد على وجهه مشردا ليجد نفسه اخيرا في مدينة ناسها بلا حس ولا رجع ارادة والغريب فيها سلعة مطلوبة مستملحة وينتهي هذا القسم بشوق الشاعر لبلاده مطل النور في سود الليالي .

لقد صور في هذه القصيدة مشكلة الطرف الاخر وبين ان القطيعة التي حصلت بين السندباد والوادي الخصيب كانت بسبب قوى خارقة خارجة عن ارادته .. وصور حل هذه المشكلة بشكل فرار وضياع ثم عودة خائبة ليس في الجعبة غير الحكايات وحتى هذه العودة كانت بفعل قوى خارجية اذ يلقيه الرخ وهو بقايا رجل .

وتهادى الرخ فوق الافق مزهو الجناح
ساخرا من عزة الجو ومن هوج الرياح
ثم أهوى بجناحيه ، والقى ببقايا سندباد .

وكأن الشاعر يتشبه بالسندباد الذي صوره فهو أيضا عائد من هول المسير وعثارات الاسى الدامية . وتشبيه الشاعر نفسه بالشخصية التي

يصورها عمل تكنيكي بسيط وساذج نجده في كثير من الشعر قديمه وحديثه ولكن عبد الرحيم حاول ان يستر هذه التكنيكية الساذجة بعملية موازاة بين الرخ الذي يلقي السندباد والرخ الذي يلقى الشاعر وان يجعل صوته وصوت السندباد يتداخل أحدهما في الاخر •• ومع ذلك فكأن الستر ستارة شفافة ••

وتبدو بساطة بنية القصيدة وعفويتها وهي سمة ظاهرة في شعره حين نقارنها بقصائد أخرى استغلت رحلات السندباد فالمعروف ان السندباد رحل سبع رحلات فهمت بانها احاطة بالواقع او الوجود فكان هم الشاعر كتابة قصائد الرحلة الثامنة تعبيرا عن نظرته الى ما وراء الوجود وتجاوزه للواقع كما في (الناي والريح) لخليل حاوي وقال آخر - على سبيل الاستطراد - بالليلة الثانية بعد الالف على اعتبار ان ليالي شهرزاد في الف ليلة وليلة احاطة بالواقع أو الوجود وان الشاعر مدعو لارتياد افاق اعلى •

وقال ثالث بثامن أيام الاسبوع على اعتبار ان أيامه السبعة تمثل حدود الواقع

وقال رابع بالساعة الخامسة والعشرين على اعتبار الاربع والعشرين ساعة حدوداً للواقع •• وعلى هذا النسق ولدت مصطلحات أخرى •

× × ×

أما الفترة الثانية من شاعريته فنجد خلاصة ميزاتها في قصيدة (المطارد) مجلة أفكار الاردنية الجزء الاول السنة الاولى حزيران ١٩٦٦ •

تمثل هذه القصيدة استمراراً للمشكلة الاساسية في « أغنيات للصمت » فبطل القصيدة ابراهيم بن سليمان احد الامويين يهرب من الشام الى البصرة ليجد نفسه في جيرة رجل ما يتبين أنه قاتل أبيه •• فقطيعة الطرف الاخر هنا تتمثل في فرار ابراهيم مكرها بفعل قوة خارجية ، وحل المشكلة يتمثل في سؤال صاحب الدار ان يجيره وهو عدو له يطلب ثأر

ابيه وهذا حل مخفق وخائب .

ومن الناحية التكنيكية لم يحاول الشاعر ان يتشبه بابراهيم صراحة كما فعل مع السندباد ولكننا نلمح ان كل ما في ابراهيم فيه وان اشواق ابراهيم الى الشام هي اشواق الشاعر .. وبهذا تكون قصيدة (المطارد) اكثر فنية من قصيدة (السندباد) .

لقد كانت شخصية السندباد او صورته تقف الى جـــانب شخصية الشاعر أو صورته والموازاة بينهما تنقل القارىء من السندباد الى الشاعر نقلةً واحدة دون ان تجعله مترددا بين الصورتين كلما تقــدم في قراءة القصيدة .. أما شخصية ابراهيم فتقف امام شخصية الشاعر فكأنهما صورة واحدة لها وجهان احدهما مرئي والآخر لا مرئي وكل ما في القصـــيدة لايشدنا لوجه دون الاخر وانما يجد القارىء نفسه بينهما مترددا بين هذا وهذا فيحس بمتعة ويحس بحركة في اعماق القصيدة ..

تقسم قصيدة المطارد الى أربعة أقسام .. الاول : يصور المطارد في البصرة وسؤاله شط العرب وأرض السواد وتذكره أمجاد امية ، والثاني : تصوير للتيه في الليل ومناغاة الزاب ودم الاخوة فيه والهروب من الذات والظل والوجه ، والثالث : يشكو فيه سوء حاله الى الشام . والرابع : يكشف عن نفسه أمام مجيره ويحله من العهد الذي قطعه له لانه هــو الرجل الذي يطلبه .

والظواهر الفنية الجديدة كما تبدو لنا خلال هذه القصيدة ثلاث هي : أولا : وجود فواصل في الداخل تؤدي مهمة مراقبـــة الزمن والتذكير باستمراريته وانسيابه بشكل لم نألفه في « اغنيات للصمت » كما في تكرار جملة « ويفر الزمن فيما يلي :

ويفر الزمن ..

وخرير النهر مذعور مضى يبغي النجاة

ليس نهر الامس ،
حتى انت يا شط العرب
ويفر الزمن ..
أقبل الليل فضميني أيا أرض السواد
مثل نخلة
علّني أغفو على رملك ليله
واريح العين من طول السهاد
ويفر الزمن ..
يسرع النهر الخطى في المنحدر
وتجوس الريح كالحراس في ليل الحدود
... الخ .

ثانيا : التعمق في تصوير المشهد فلم يعد يكتفي بتصوير القشرة الخارجية كأن يصور تغير المكان والابعاد الجغرافية والاطار البشري بالنسبة للغريب أو المطارد .. فالسندباد كان في مدينة الغربة سلعة مطلوبة مستملحة .. أما ابراهيم فهو هارب حتى من وجهه وهو هارب من ذاته .. فالغربة أصبحت غربة خارجية وغربة داخلية .. فلنقرأ معا هذه الابيات :

كل دنياي رحيل وفرار واختفاء
وجهي المعروق وجه الموت وجهي
كلما اخفيته خوّفني
واذا ابصرته في صفحة الماء هنا عنفني
« عبثا يا هاربا من نفسه ان تتقي كف الفناء
عد الى الزاب ... » ودون الزاب هام ودماء
هارب من قبضة الموت ، ومن وجهي ، وظلي
هارب من مجد آبائي ومن عزة أهلي

ثالثا : احـلولت الالفاظ التاريخية العربيـة الرتيبة داخـل قصيدة (المطارد) وكأننا نصغي لموسيقاها العذبة أول مرة ، وكأن الاشعاع الذي تشعه لم نألفه من قبل وكأن الالفاظ الاسطورية المستوردة من مينولوجيا اليونان والرومان معتمة ازاء الفاظ •• الزاب •• والشآم •• وأمية •• وأرض السواد •• وعبد شمس وبردى •• و ••• الخ •

ضاقت العين وكل الخطو ، فجر يا عراق
سبلا في الماء كي يخطو حائر
كل سهل •• كل رحب فيك ضاق
مت يا بصرة •• يا عين العراق
ثم لا تدرين عني اي عابر
••   ••   ••   ••
••   ••   ••   ••
يا اميـــه ••• !
كانت الدنيا كما شاء هوانا جاريه
والشـــآم •
مثل حلم في الليالي العربيه ••
••   ••   ••   ••
••   ••   ••   ••
ضاقت العين فقد طال المقام
بغريب حط في أرض غريبه
فارحميه واعذريه يا شآم
تائها بين روابيك الحبيبه
خانه الحظ وما لبى الحمام
يوم ان حط على الزاب الخضيبه ••

ارادة العطاء في هدية صغيرة

حين يلتقي بحسنائه يشعر أن الكلمات لا تجديه نفعا ولم تعد تصلح رباطا قويا يؤلف بين قلبيهما ويزيد علاقاتهما قوة وامتدادا وتماسكا ، وحين يعيش يقظة الضمير أمام البائسين العراة الجياع يشعر أنهم في غنى عن الكلمات وأن الكلمات لا تقوى على حل قضاياهم واضاءة آفاقهم ومجابهة أقدارهم ، وكذلك الشجرة المغروسة في الرمل الظامىء لا ترويها الكلمة ولا تعشب رملها ، ولا تستطيع الكلمة أن تحل عزالي سحابة أو تقطر منها قطرا ، ومن سلبت ارضه ودياره لا تصلح الكلمة سلاحا له ولا تعيد ما سلب منه بارودة من خيال .

ان الشعور بلا جدوى الكلام ، وأن ليس لنا ما نملك غيره تجربة عاناها كل مواطن عربي واشتد وعيه لابعاد هذه التجربة ، وللرعب الكامن في هـذه التجربة ، وللعبء الذي تحملنا اياه هذه التجربة بعد نكسة حزيران المريرة ١٩٦٧ .

والشـاعر ناجي علوش في مجموعتـه الشـعرية أو « هديتـه الصغيرة » يعبر تعبيرا مريرا عن لا جدوى الكلمة في الحب والنضـال ومجابهة الخصم أو جفاف الارض وبخل السحاب . ومن هذا الشعور تنطلق ارادة العطاء .. عطاء شيء مادي حقيقي .. فيقول للحبيبة : غيري الذي يمنّي من يحب بالنجوم واللؤلؤ والمرجان ، وحصاد رحلتي وغربتي هذا الشعر الذي لدي فهل تراه يستحق الذكر . ويريد أن يعطي للبائسين طعاما وسلاما ومأوى :

يا رفاقي .. ما الذى أفعله ؟
ما الذى نفعله نحن جميعا .. للرفاق الجائعين .. ؟
ولاطفال الرفاق الجائعين
كلمات .. ومحبة
آه .. لو كان لهذى الكلمات ..
بعض ما نبغي من السحر العجيب
آه .. لو كانت بيوتا آمنات
تمنح الراحة للقلب الغريب
آه لو كانت طعاما وسلاما للرفاق الجائعين
ولأطفال الرفاق الجائعين
لشريد أو طريد أو سجين .

والنبات والحجر لا يرويهما دعاءٌ حتى ولو امتد الى اجواز الفضاء ، لأن الرياح لا تبر بوعدها حين يقرأ شاعرها قصيدة ، ولا تسكب الغمائم حين يسألها الرحمة مغنٍّ .

أوّاه ...
أيرتوي النبات والتراب والحجر ..
ونحن ها هنا
نسائل الرياح عن وعودها .. ؟!
نسائل السماء عن مطر .. ؟!

ان رواء الارض رهن بتفجير الينابيع .. والينابيع في ديوان علوش انما هي ارادة الانسان التي ستحول الصحاري الى جنات :

سوف أظل ها هنا أزرع في أرض الرمال الزاحفة
أحصد ما يبقيه حقد العاصفة

أبحث عن ينبوع
أقيم في العماء جنة وأزرع العراء
رغم نشاز الارض والسماء [1]
حتى أرد عاديات الجوع .

والعطاء الذي يكنه لشعبه هو ان يحصل على بندقية وعلى بارودة حقيقية لكي يستطيع ان يكون ثائرا ومقاتلا في شوارع الخليل ونابلس وجنين ..

ومنذ أن كنت صغيرا كان قلبي الصغير
يخفق لليوم الذي أصير فيه ثائرا مقاتلا
أحمل بندقيتي وأصحب الثوار :
واليوم .. ودعت من العمر الثلاثين وما أزال
أحمل كل ليلة « بارودة » الخيال
وأصعد الجبال
لكنني آكل عندما أفيق الشوك والمرار .

الى أن يقول :

تفجرت نابلس وانتفضت جنين
ولعلع الرصاص في شوارع الخليل ..
فأين بندقيتي .. ؟ أريد بندقية
أريد بندقية ..

ومن الشعور بلا جدوى الكلام وارادة العطاء - عطاء شيء مادي حقيقي - ينشأ شعور آخر في نفسية الشاعر هو الشعور بالخواء النفسي

---

(١) في اللغة العربية : كل ما أظلك فهو سماء . والاشارة هنا الى السحاب .

من جهة ، والشعور بالضياع داخل المدينة من جهة أخرى •• وهو في هذا يعاني المعاناة ذاتها عند ت •س• أليوت ولكن الفارق بينهما فارق أساسي جوهري فالخواء في نفسية الاوربي يجيء نتيجة امتلاء وتخمة أما الخواء في نفسية العربي فيجيء نتيجة عوز وفاقة وحرمان •

فاليوت في قصيدة (الرجال الجوف) أو (الخاوون) يذكر أنه خاو ومملوء بقش وقد وردت الفكرة والصورة نفسها في قصيـــدة (دفقة المطر) لعلوش مع تحوير بسيط حيث أصبح القش (عليقة) :

يامغرق الجبال والسهول بالسيول •• يا مطر
يا مانح الشجر
هدية الرواء والحياة والثمر
نفوسنا تجمعت على نبوعها الوحول
وانتشر العليق في شعابها
فليس فيها غير (غرسة) يصهرها الذبول
وغرسة يلفها العليق عندما يظلل النبات والتراب والحجر
نفوسنا مريضة لا تعرف الفصول
عليقة تمتد في نفوسنا
تسطو على اخضرارها
تطاول الزيتون في انتشارها ••
ونحن صامتون واجمون نرقب الخطر
نسائل الرياح عن وعودها •• نسائل السماء عن مطر •

ويتحول الشعور بالخواء والضياع داخل المدينة الى شعور بالانسحاق وتصبح المدينة (سدوم اللعينة) وكأن الشاعر يستحضر تجـــربة (الياس أبي شبكة) في (أفاعي فردوسه) فيقول :

فوالهفتا يا سدوم اللعينة
خطاياك لا تحصر
وربك هذا الذي تعبدينه
مخيف عنيف فمن يغفر
وأنت الضعيفة هل تكرينه
وهل تنحرين الخراف التي تطعمينه
لغير الذي تنحرين
وهل تحرقين البخور لغير الذي تحرقين ؟
أراك تقولين غير الذي تفعلين
وفي كل يوم الى كل (جلجلة) تسحبينه
غريبا مدمى يجر الصليب الذي تصنعينه
أراك القوية اذ تصلبينه
سدوم اللعينـــة
أراك صنعت الصليب الذي تحملينه •

وحتى الذين هم في مستوى عال من الثراء والتقدم يشعرون بالخواء في نفوسهم وبالضياع في المدينة وهو شعور يختلف عن شعور الاوربي الناجم عن امتلاء واطلاق الحرية ويختلف عن شعور البائس الشرقي الناجم عن حرمان وعوز انه شعور بخواء ناجم عن ثقل العوائق والعقبات وصعوبة الانطلاق والتحرر الاجتماعي وشعور ناجم عن احساس بانفصام اجتماعي وقومي أساسه أن الذين يحملون ثقافة الغرب يجدون أنفسهم ملقاة في الغرب فهم هناك وليسوا هنا •

صوت ١ : يا جان •• قد يئست
فهذه المدينـــة
لم يبق فيها ماء

يا جان فلنشرب من السماء

صوت ٢ : بلى •• فلنرحل الليلة

فلنرحل الليلة

قد بت لا أطيق

مدينة تنام قبل الفجر

مدينة تحرم العناق في الطريق •

فلنرحل الليلة

لأنني يبست

ولكي يتوصل الشاعر الى ظروف تساعده على العطاء والخصب فينتعش الحب ، وتزدهر الارض ، وتتحرر الاوطان وينال البائس ما كان محتاجا اليه ويعم الخير والرخاء والعدل •• يتغنى بالرحيل أو الرحيل العائد •• فهو يسافر لا ليبتعد ويغامر وانما ليعود •• وأزمته الآنية ليست في البحث عن شيء يجهله أو غد مغلف بالالغاز ، أو اقتحام ما وراء الحياة وانما هو بحث عن زمان ضائع ، وتراب ضائع ، وبيت ضائع •• انه بحث القروي الذي سكن المدينة عن قريته ، وبحث العامل الذي غادر أهله طلبا لعمل أو وظيفة عن طريق عودة لذويه ، وبحث اللاجيء الطريد عن وسيلة استرداد أرضه التي سلبها الاستعمار والصهاينة وبسبب هذا الانفصام بين القروي وحقله ، والعامل وأهله ، واللاجيء وأرضه نشأت كل دوامات الحزن والمرارة والقهر وشعور الخواء وكل أزمات المواطن العربي المعاصر •• والحل الصحيح أن نبدأ في مغامرة العودة بعد ان غامرنا في طريق الهجرة • وحين تتحقق هذه العودة فستكون مناسبة لشهود انتصار رائع :

والبرق يوقظ المنومين في مغاور الخدر

أمس رأيت يابس الشجر
يزهر بالبراعم الصغار
أمس سمعت العائدات بالجرار
يحكين عن مواسم لم يعرف الكبار
مثيلها من قبل •• والرجال (سارحين) بالبذار
وراشدا يعود للزيتونة الخضراء في الجبل
عيناه تزخران بالامل
أمس شهدت روعة انتصار •

وان راشدا في هذه القطعة هو الفلاح الذي هجر قريته :

زيتونتي الخضراء في الجبل
تذوي لأن راشدا راعيها الأمين
مل فباع البغل والمحراث ••
لكي يشيد في المدينة المجاورة
حديقـــة ودار
لكي يعيش عيشة (الكبار) •

وفي مكان آخر يقول الشاعر :

لقد رجعت يا سهول يا جبال
يا منابع الرياح والمطر
بعد سنين فاملأي عروقي الظماء من تدفق الانهار
وحمليني بالربيع والثمر ••

ويقف كما وقف الســـياب أمام أبواب جيكور عائدا من المدينة يصرخ : —

ضللت سربي في مشارف المدينة

فجئتكم مؤملا أن أجد الليلة في رحابكم
نوما هنيئا ومقاما طيبا
ألا أفتحوا ..
ألا أفتحوا ..
فقد تجمعت علي الكاسرات من كلابكم
الطائر الغريب عاد مثقلا ومتعبا
الى كروم التين والزيتون ..
حيث يعيش أخوة له على انتظار .

ولهذه العودة المعطاء جذران في حياة الشاعر .. أحدهما خاص والآخر عام . أما الجذر الخاص .. فهو أن الشاعر فارق امه قرابة سبع سنوات على أمل اللقاء في ظلال الجوزة الخضراء ولكنها توفيت في شباط ١٩٦٣ وهو ما يزال مغتربا .. ومن هنا نجد التركيز على ان العودة هي طريق الطمأنينة والراحة والسلام .. لأنها عودة لأحضان الأم الرؤوم .. فهو يحن اذن الى أمه من خلال حنينه الى قريته ، الى أمسه ، الى الطبيعة . والجذر العام هو أن الشاعر فلسطيني من قرية (بئر زيت) وقد شرد من شرد من أبنائها فعمل في العراق ثم عمل في الكويت ويعمل حاليا في دار الطليعة في لبنان وقضية اللاجئين في نظر كل العرب لا حل لها الا أن يعودوا لأرضهم وديارهم بقوة السلاح لا بقوة الكلمات والخطب الرنانة ومن هنا يجيء التركيز على مفهوم العودة في قصائد علوش .

ومن هنا أيضا نكتشف حقيقة الفن في شعره فهي عملية حركة مستمرة داخل القصيدة بين العودة كخط في حياة شخص والعودة كخط في حياة شعب . وبهذا تتحدد أبعاد أصالته أيضا .

وبسبب من انصراف الشاعر الى المضمون والعناية به يجد قارىء شعره أو ناقده نفسه منشغلا انشغالا كليا يتتبع معنى العطاء ونوعه ،

واكتشاف مفاهيم العودة ومرافقة الشاعر في مغامرته متناسيا كل ظواهر الشكل أو جلها •• وهذا التناسي يخدم الشاعر لأنه يظلل على بعض ما يمكن اعتباره عيبا •• فهو يظلل مثلا على ظاهرة انتشار الصيغ النثرية في شعره الى درجة التفاهة •

••• مل قباع البغل والمحراث
وأتلف القمباز والسروال واشترى
« قندرة » فاخرة وبنطلونا فاخرا
وغادر البيت الى المقهى ليقهر الملل ••• الخ •

واشتغال القاريء والناقد بالمضمون يظلل كذلك على ظاهرة التكرار غير الفني في كثير من القصائد •• كما يظلل على أهم ظاهرة وهي تأثر علوش بالسياب تأثرا يبلغ درجة الأخذ والمقانة ويبدو هذا واضحا من المقارنة بين :

أنشودة المطر للسياب ودفقة المطر لناجي علوش
جيكور ـ المدينة للسياب وسدوم لناجي علوش
الباب تقرعه الرياح للسياب وسيدة البستان لناجي علوش
غريب على الخليج للسياب والغريب لناجي علوش
العودة لجيكور للسياب والطائر الغريب لعلوش

وفي الديوان بعد كل هذا محاولات لايجاد تكنيك فني جديد في الشعر يبدو في قصيدة (العاصفة المداهمة) و (تويست) وهي محاولات تمثل استجابة سطحية للمسرحية •• لا أجد الشاعر قد وفق فيها ••

ولا يسعني في ختام هذه الكلمة الا أن أوصي بقراءة القصائد الاتية :ـ هدية صغيرة ، كلمات ومحبة ، دفقة المطر ، سدوم اللعينة ، الينابيع ، الغريب ، عند باب الزاهرة •

طراز حسين مردان الخـــاص

في قصائد عارية يتجمع الوحل ..فالشخوص يعيشون في الوحل ، والمواقف والعلاقات مغرقة بالوحل ويظل قارئها مسمّراً في هذا دون ان يشعر بقرينة تجرد الوحل من ظروفه ليتحول الى شكل فني وجمالي . ومردان تجاوز هذه القصائد وعاش تجربة تبلور ذاتي هادئة حينا وعنيفة حينا أخر وبلغ التبلور اقصاه في مجموعة ـ اغصان الحديد ـ حيث يبدو الشاعر مناضلا ثوريا وكانه قطع صلته بأمسه .

وتقع بين الجذور الموحلة والاغصان الملتهبة مجموعة من المؤلفات الشعرية تمثل مراحل تجربة التبلور هي صور مرعبة ، عزيزتي فلانة ، الربيع والجوع ، نشيد الانشاد ، العالم تنور ، الارجوحة هادئة الحبال . هلاهل نحو الشمس .

والمفروض ان تكون شاعرية مردان بعد الأغصان اكثر تبلورا الا انه يواجه القارىء بمجموعته الجديدة ـ طراز خاص ـ واذا بها مختارات من جميع شعره تضم قصائد المجون وقصائد النضال وكأن حرص الشاعر على قصائده الماجنة وتقديمها في طبعة منقحة عودة لمواقع اقدام تجاوزها وهذه العودة تاتي طعنة لعملية التبلور .

وقد يصح القول انه اختصر حياته ومسيرته الشعرية في طـــراز خاص الا اني ارى تكريس القصائد السياسية وقصائد المجون في غلاف واحد اشبه بالمنشورات الحزبية كبست في خباء بغى وقد يصح العكس .

ومردان شاعر اكتشف أكثر من مرفأ ولكنه لم يحافظ على أي مرفأ

سها ولعله هدم بيديه وارادته مرافئه لاسباب يدركها المقربون له •

ففي قصائده العارية ـ رغم الوحل الذي فيها ـ اصالة تميزه عن غيره من الشعراء فليس فيها انفاس غيره وان وجدت فهي انفاس مذابة في شهيقه وزفيره ولو استقر في هذا المرفأ لكان رائداتجاه يكسبه شهره وذيوع صيت على حساب سمعته كشخص وكمواطن ولكنه لم يرد ذلك •

وتحول مردان الى منحى اخر واذا به يوفق الى اكتشاف مصطلح ـ النثر المركز ـ ويؤلف في هذا ـ الربيع والجوع ـ ويتقبل القوم او يكادون هذا المصطلح بديلا لقولهم ـ الشعر المنثور ـ او قصيدة النثر ـ لان فيه موضوعية اكثر وتجنبا لمفهوم التناقض في المصطلحين السابقين •• ولكنه مرة أخرى يقلع من هذا المرفأ •

ويتوصل بعد النثر المركز الى تبني مفهوم يرى الجمال في اقتباس الصور والموضوعات الفولكلورية والاستفادة من الفاظ اللغة الدارجة فيسرف في هذه الرؤية ويحالفه النجاح في القليل من محاولاته ويخفق في الكثير منها •

ففي الشواهد التالية اصاب حظا من النجاح •

١ ـ لاح له ـ الجمار ـ فوق كتفك الخليع •

وانهر ـ القداح ـ في ذراعك البديع •• ـ ص ١٨ طراز خاص

٢ ـ ساحفر الظلام • وأسحب الشمس الى ـ ليوانى ـ القديم •• ـ ص ٨٢ ـ

.. ٣ـ صوتك يا ـ وشيعة الحرير

.. بلابل تنشد في الليل على التلال

.. أغنية ـ الفلفل ـ للرجال • ـ ص ٩٢ ••• ـ

وفي الشواهد التالية أخفق الشاعر

١ ـ وثغرك الصغير ـ علبة حلقوم ـ على شفاهنا تدوب •• ـص١٦ـ

٢ ـ كأنها غنوة •• عيونها مملوءة بالقند والقهوة ـ •• ـص٣١ ـ
٣ ـ ردفك ياسيدتي ـ طن من العجين ـ اود لو يسيل •• ـص٧٠ـ
٤ ـ اقوى من الفولاذ يا حثالة الخرق

سنصنع المرق

من لحمك الرخيص والقديد ـ ص ٧٩ •• ـ

ما النجاح فمرده الى ان الشاعر جرد الاقتباسات من قرائنها الواقعية وظروفها المادية واستطاع ان ينقيها ويصقلها بحيث اصبحت تجمع بين ذكريات واقعها وايحاء الخيال •• وهذا ما نلمسه في الفاظ الجمار والقداح وليوانه واغنية الفلفل •

فالقداح وهو زهر البرتقال لم يحتفظ باى قرينة من قرائنه الواقعية حين اضيفت له لفظة الانهر بل اعطته هذه اللفظة معاني جديدة منهـــا الامتداد والسيولة والشفافية •

والفلفل وهو نوع من التوابل او الخضار لم يحتفظ باي ظرف من ظروفه الواقعية حين اضيفت له الاغنية بل أمتلا بمعاني جديدة فاصبحت اللذعة الحادة في مذاقه لذعة روحية ولمسة عاطفية حادة •

اما الاخفاق فمرده : ان الاقتباسات تظل مثقلة بقرائنها الواقعيـــة ولا تتجاوز ظروفها وهذا ما نجده في علبة الحلقوم والقند والقهوة وطن العجين السائل • والمرق والقديد ••

ان هذه الاقتباسات لم تحتفظ بقرائنها المادية فقط بل قتلت المعاني الجميلة في الشيء الذي شبهت به •• فالحلقوم أحتفظ حتى بعلبته •• وذكر العلبة وهي شيء خامد ميت قتل كل حيوية الثغر الصغير وطراوته•

والعجين احتفظ بقابليته للوزن فهو طن • واحتفظ بصفته السائلة •• اما ذكر الوزن في حديث عن الردف فهو قتل لحيويته غير القابلة للوزن وذكر السيولة اضاع الجمال والاغراء في الاجسام الملفوفة •

ومردان لا يتعفف عن افراغ تصاميم قصائد غيره من كثافتها ومادتها لكي يتسنى له املاوءها بكثافة ومادة جديدة •• فلقد افرغ مطرية السياب من سيابيتها وملاءها بمردانيته فقال

قمر
قمر
قمر
وتسطع الصور
الشمس والحالوب والالوان في السحر
قمر
احلى من الغناء فى مضارب الغجر •• ـ الخ ص ١٣٩ ـ

ومثل هذا صنعه مع قصيدة ـ الملجأ العشرون ـ من شعر البياتي ، وقصيدة المتوحشة من شعر نزار قباني في قصيدتيه رسالة على الطريقة القديمة ، والصديقتان والذي اقوله بشان عملية التفريغ هذه : ان الكؤوس التي تملأها بخمر جديدة تظل تحتفظ بانفاس الآخرين وبآثار شفاههم •

مذكرات بحار لمحمد الفايز

تتنازع ادب الكويت الحديث شأنه شأن كل الادب العربي المعاصر اتجاهات ثلاثة •• اما اولها فهو الاتجاه المحافظ الـــذي يعتمد الشعر التعليمي والوعظي ومن شعرائه عبدالله النوري ، ومحمـود شوقي الايوبي ، واما الثاني فهو الاتجاه الرومانسي الذي ينهج نهج المهجر وجماعة « أبولو » ومن شعرائه فهد العسكر ، وعبدالله زكريا الانصاري والسقاف والاتجاه الثالث يعتمد الشعر الحـر ويميل الى الواقعيه ومن شعرائه علي السبتي ومحمد الفايز ••

والشاعر محمد الفايز اكثر الشعراء الكويتين توفيقا في فنه مما جعل بعض الادباء يحكم بان ليس في الكويت الا شاعر واحد هو « الفايز » •

ومن شعر « الفايز » ملحمة تتكون من ثمانيـة عشر نشيدا تتناول مذكرات بحار كويتي •• والبحار في هذه المذكرات يمثل شخصية الانسان العربي في الكويت ايام الماساة والفقر والمجاعة •• اما شخصية الكويتي السعيد فتمثلها نماذج أدبية أخرى •

ومذكرات الفايز •• تستوحي البحر • •• وادب البحر مالوف عند قاريء الادب العربي الحديث ••

ففي الادب العالمي نظم كولردج قصيدة من عيون شعره عـــن « بحار عجوز » ونظم فاليري قصيدة من عيون شعره عـــن « المقبرة البحرية » ، وكتب همنغواي قصته الشهيرة عن الشيخ والبحر ، وهنالك كتاب تخصصوا بالكتابة عن البحر واستلهامه ومنهم « جاك لندن » •

وفي الادب العربي الحديث اختار علي محمود طه المهندس بطـل اشعاره « ملاحا تائها » وبهذا سمى بعض مجاميع شعره ، ونظم الشاعر محمود حسن اسماعيل في ديوانه « اين المفر » قصيدة عن « عبيد الرياح » وهم اولئك الملاحون الذين تلف على صدورهم حبال السفينة فيسيرون في وحل الشواطي يسحبونها بتعب ومرارة .. وتاوهاتهم غناوءهم الرتيب في مدارج الرياح .

وللسياب قصيدة من عيون شعره ـ غريب على الخليج ـ تحدث فيها عن القلوع والشواطي، والمكتدحين نصف العـــراة .. كما ان انشودة المطر .. ضمت بين ابياتها اوجع صيحات السياب حيال البحر : « أصيح بالخليج ، ياخليج ، يا واهب اللوءلوء والمحار والردى » وكذلك نظـم سعدي يوسف في بداية عمره الشعري قصيدة طويلة طبعت في كراس وقد سماها (القرصان) ، وفي ادبنا الشعبي تبدو قصص السندباد البحري مثالا جيدا لادب البحر .

والفايز سواء أكان ملما بهذا الذى ذكرناه أم غير ملـــم .. فان مذكراته تظل اثرا فنيا له ميزاته الخاصة التي تميزها عن غيرها ، ويظل الفايز شاعرا له اصالته وشخصيته المتفردة .

تكون (مذكرات بحار) تكوينا غير منظم من الناحية الزمنية . اي ان الفايز لم يلتزم بان يبدأ في تصوير شخصية البحار بدءاً من طفولته ثم يتدرج صاعدا معه الى شيخوخته . ولكنه يبدأ مثلا بالبحر ثم ينتقـــل الى موت زوجه ، وينكص الى عهد الطفولة حيث حدث الظما الكبير وكان البحار حيئذ رضيعا ثم نراه شابا عمره بين ٢٠ ـ ٢١ عاما ومن جديد نعود الى صباه ايام كان في (الكتاب) وحين كان يلعب ـ المكصي ـ [١] في الدروب.. وهكذا يضيع القاريء في حركة مضطربة بيد انه في نهاية الملحمة يحكم

(١) نوع من العاب صبيان الكويت .

بان الشاعر قد وفق في تقديم شخصية البحار وان عدم النظام الذي اتبعه خلال العرض انما كان تجاوزا للاسلوب الرتيب الذي الفناه في دراسة الشخوص والسير •

وخلاصة المذكرات حين تنظم تنظيما زمنيا •• ان بطل المذكرات بحار احب البحر وامضى كل عمره وهو يصارع الامواج والاسماك وحبال السفينة والجوع والملح •

ولد هذا البحار في حارة فقيرة تتكون من بيوت طينية مسقفة بجريد النخيل وكان منزلهم احد تلك البيوت ، وكان والده ضريرا جاء من نجد هاربا من ظلم الاسياد وعذابهم ليعمل في الخليج بحارا وغواصا وقد اشترك في حرب بحرية كان النصر نصرهم ضد المتسللين وحين خرج من البحر كان مجرح الجسم ••

واما الام فكانت بدوية طيبة خيرة عانت في تربية بحارنا الما وشقاء فقد حدث ذات يوم وكان رضيعا ان عانت القرية تجربة ظما شديد • فقد خرجت القرية الى الساحل تنتظر مجيء سفينة الماء وتشاء الصدف ان تعرق السفينة على مراى منهم ويظل العطاش عطاشا • ولكن الله رحمهم فهبت عاصفة وامطرت السماء وتحسس حتى الأعمى بعصاه غزارة المطر المتجمع على شكل برك ، هنا وهناك •

ويتجاوز الطفل مرحلة الرضاعة واذا هو يلعب لعبة (المكصى) في الدروب •• واذا هو طالب في حلقة من حلقات الكتاتيب •• يعيش مع لداته يتضورون من قسوة (الملا) وعنف (فلقته) •• واذا هم ينفرون منه نفورا يدفعهم اليه احساسهم بالحرية وشوقهم الى الانطلاق •• واذا هم يرون كوة في جدار (الكتاب) كافية لان يتسللوا منها فلا يمنعهم مانع من ان يتسللوا •• ويحاول الاب ان يردع ابنه ليكف عن هذا ولكنه لا يكف ويبدى رغبته بركوب البحر •• فاذا كان الاب يعتقد بان الحياة

سيف وقرطاس فان الابن يعتقد ويؤمن بان لكل دلو ماءه .. وينتصر راى الولد ويزاول العمل في السواحل وعلى متون الموج .

وحين كان فتى تحطمت السفينة التي يعمل بها واذا هو واربعة من رفاقه يصارعون الموج فيفقدون احدهم في عملية النجاة ويصلون للساحل اربعة .. وفي ضياعهم على اليابسة وشدة المحل والجدب يشعرون بالجوع ويبحثون عن شيء يأكلونه فيشتهون لحم الفتى ويحس بشهوتهم المحرمة فلا يجد الا ان ينتهز ظلام الليل ليفر ولينقذ نفسه من الذئاب البشرية حين تجوع .. ولعله يكره بعد هذه الحادثة العودة الى البحر ولكن امه تشجعه على الرحيل ثانيــة .. لأن الارض قاحلة ورغيف الخبز حمامة بيضاء في دنيا البحر .

ويشب فتانا البحار ويترعرع واذا هو في العشرين من عمره على ظهر سفينة يتوجس خيفة من احد « الهنود » الذين تضيق بهم تلك السفينة ويظل يراقبه ويراقبه ثم فجاة يسمع صوت ثقل يسقط في البحر ويتحسس رشاشا من المــاء يغمر سطح السفينة .. فيصرخ طالبــا انقــاذ الهندي المنتحر .. فلا تدفع عنه صرخته الاتهام ثم فجاة يسمع نداء استغاثة وراء السفينة فيلقي بنفسه في البحر وينقذ المستغيث وتشاء الصدق ان يكون المستغيث رجلا اخر غير ذلك الهندي الذي اقتاتت به الاسماك .

ويتزوج البحــار (طيبة) تلك الجميلة ذات العينين اللتين تشعان كالنجم والاقمار والقناديل .. ويظل بحارنا هائما بها .. لا يلقاهـــا الا ليرحل عنها ، ولا يرحل عنها الا ليلقاها .. وتلقاه مع بقيــة النسوة وهن يضربن بالدفوف في استقبال العائدين من البحر .. وهم ينشدون اغانيهم البحرية المعروفة « بالنهام » .

وتصاب (طيبة) بمرض الجدري فتموت وتحتضنها الرمال .. ويظل بحارنا ينوح ويندب حظه ونجده يفضل البر على البحر لان في البر تلــك

انني احبها ويظل يهتدي بضياء عينيها المطفاتين وراء الرمال .

ونظل خلال « مذكرات بحار » ننتقل معه من مرفأ الى مرفأ ، ومن عمق الى عمق اخر .. حتى يبلغ بحارنا الشيخوخة .. واذا هو عاجز يتكىء على جدار المسجد يجتر ذكرياته ويسبح ربه .

والذي الاحظه في شخصية البحار رغم توفيق الشاعر في تقديمها انه عرضها عرضا اشبه بالتناقض .. فهو تارة غواص معدوم وتارة اخرى تاجر بحري يعود بالهدايا والطيب واللالىء .. كما ان الشاعر ادخل خلال بناء الشخصية صورا لاضرورة لها .. كقصة « موت الهندي .. كما انه تكلف بعض الحوادث التي لاتخدم فكرة الشاعر الاساسية حول وجوب انتصار الطبقة الكادحة ضد الذين يستغلونها فقد عرضهم في احد الاناشيد وهم جياع لا يتعففون عن افتراس رفيقهم وكأنهم ذئاب متوحشة .. ولعلها صورة مستلة من قصص السندباد .

واذا كان مالوفا لدينا في قصائد الشعر المحافظ او العمودي ان مطلع القصيدة يفرض كل ميزاته على الابيات التي تليه .. كان يكون وزنه هو وزنها وقافيته قافيتها .. واذا كان المقطع الاول في الموشح يفرض كل ميزاته على المقاطع التالية كان تحافظ على عدد الابيات وعدد القوافي واشكالها وانماطها ، والبحر الذي استعمل .. فان مذكرات بحار يفرض النشيد الاول فيها ـ « المذكرة الاولى » ـ وجوده وميزاته على الاناشيد اللاحقة .. وكأنّ المذكرة الاولى خلاصة تغني عن متابعة الشاعر ومواصلة الانشاد . .

لقد تضمنت المذكرة الاولى صورا تعبيرية خاصة .. مثل الرياح .. والنجوم والكهف والمصباح أو القنديل ، والعينين ، والجدري ، الشمس ..وحين تتابع الشاعر نجده يلح على هذه الصور او على اغلبها في كل

مذكرة من مذكراته .. ولناخذ مثلا صورة « الكهف » فقد وردت كما يلي :

١ ـ يا أرض يا كهف الهموم ـ المذكرة الاولى ـ ص ٧ .

٢ ـ حيث النجوم الغارقات في الضوء كالاعراس في كهف مضاء ـ المذكرة الثانية ص ١٣ .

٣ ـ هبي سراعا ، فالغزاة ملأوا الصحاري والوهاد مثل الجراد والفجر أقوى من كهوفهم العميقة والحياة .. المذكرة السادسة ـ ص ٢٧ .

٤ ـ في ليلة سوداء كالكهف الكبير ـ المذكرة الثانية عشر ـ ص ٤٧ .

ـ والليل حيث كهوفه السوداء ... تملأها العظام ـ المذكرة السادسة عشرة ـ ص ٦٣ .

ومثال آخر .. استعمال صور « الجدري » كما يلي :

١ ـ ضوء الشموع .. من وهج عينيها فذوبي يا ضلوع ... والجوع والجدري في الارض الحزينة ـ المذكرة الاولى ص ٠٧

٢ ـ الموت والجدري ارحم من قراصنة البحار ـ المذكرة الرابعة ـ ص ١٩ .

٣ ـ لم تنبت الارض الزهور .. وعظام موتانا بها ؟ اين الحبيبة .. ماتت من الجدري (طيبة) .. ـ المذكرة الخامسة ص ٢١ .

٤ ـ بالموت والجدري امطرت السماء ـ المذكرة الخامسة ـ ص ٢٣ .

٥ ـ والجوع والجدري يفتك بالصغار ضحكاتهم في الليل تبرق كالنجوم .. ـ المذكرة الثامنة ـ ص ٣٤ .

٦ ـ والموقد الطيني ينتظر الجميع .. كعيون مجدور وجارتنا العجوز .. الخ ـ المذكرة الثالثة عشرة ـ ص ٥٣ .

٧ ـ وعلى الجدار •• مسمار فلقتنا تهدل كالملسان كالاصبع المجدور ينذر بالعقاب ـ المذكرة الخامسة عشرة ـ ص ٥٩ •

وقد تضمنت المذكرة الاولى مشاعر واحاسيس وافكارا •• فمن ذلك مثلا • تعبيره عن الصراع الطبقي متمثلا بالبحار واخوته الكادحين من جهة ومالكي السفينة والشباك وتجار اللؤلؤ من جهة احرى •• وقد اكد الشاعر هذا والح عليه في المذكرات الاخرى على النحو الاتي :

جاء في المذكرة الاولى ص ٦ •

امسكت مفلقة المحار
في الفجر مرتجفا لتكتمل القلادة
في عنق جارية تنام على وسادة

وجاء في مذكرة أخرى :

ماذا اقص لكـــم
وماذا تفهمون عن الجراح الساردات
قصص الذين يغامرون
كيما يعودوا باللألىء والعطور
لنسائكم • والى الجواري الشاربات دم العيون
والشمس تشرق للجميع سوى الظلال
للنائمين الى الضحى •• ماذا اقول
وفمي به ماء كضفدعة الحكيم
•• ص ٥٢ •

وقال في مذكرة ثالثة :

الموت في غرق عذاب
لكن تجار السفينة هؤلاء يفضلون

موتي وموت الاخرين
وفناء كلّ الأرض ، كل العالمين
كل الوجود ولا يرون
اموالهم ترمى لقاع البحر ، تجار البحار
أقسى علينا من رياح البحر والحوت الكبير
... الخ ص ١٦

وقد حاول الشاعر ان يتخذ من المطر رمزا ولكنه لم يوفق فهو مرة رمز للنقمة ومرة اخرى رمز للخصب والعطاء .. وقد تضمنت المذكرة الاولى فيما تضمنته طابعا محليا يتمثل في اقتباس كلمات محلية متداولة والاستفادة من العادات والتقاليد الفولكلورية .. وقد ساد هذا الطابع المحلي في بقية المذكرات .

فمن الالفاظ المحلية التي اقتبسها الشاعر مايلي :

النهام : أغنية البحارة
البوم : سفينة شراعية
اللخمة : سمكة جارحة
الرماى : سمكة جارحة
النبوك : سفينة شراعية
الشوعي : سفينة شراعية
الدول : سمكة جارحة
السيب : حبل الغواص

وقد وفق الشاعر في اقتباس الفاظ النهام والبوم واللخمة والرماى والمكصى ولم يوفق في نظري في الالفاظ الاخرى لان استعمالها لم يكن يخدم غرضا فنيا .. فما هو الغرض من استعمال

« الدين » هذه الكلمة الثقيلة بدل « الوطاب » او « الكيس » او «الخرج» أو « الحقيبة » أو ما رادف ذلك .

بينما نشعر بان استعمال كلمة « البوم » اكثر توفيقـــا من كلمة « السفينة » او « الباخرة »او « الزورق » او «البلم» لان هذه الالفاظ لا تحدد المعنى ولا تدل على الشيء المعين كما انها تفتقر الى الظلال القاسية الكامنة في لفظة « البوم » .. والى ما في هذه الكلمة من ترابط مع الطائر المعروف المشؤوم .

وقد نجح الشاعر في تقديم بعض التقاليد والعادات المحليـــة .. كاستقبال البحارة العائدين بالدفوف ، وكالتغزل بالعباءة والملاءة ، وكالاشارة الى تجمعات الشيوخ ولقاءاتهم بازاء جدران المساجد .

قال الشاعر :

صوت الدفوف يرن في اذني فتشربه الضلوع
من الحنين ،
قبل الرسو الى الضفاف المشرقات
بنسائنا ودفوفهن ، نسائنا المتطلعات
للبحر حيث شراعنا كحمامة بيضاء اعياها المطاف
فلها حنين للضفاف
وكفرحة الايدي الرشيقة حين تضرب أو تلوح بالدفوف
فرح القلوب الحاملات الاغنيات
والشوق من شمس البحـــار
وكما اميز وردة بين الورود
او نجمة بين النجوم لمحتها بين النساء
وأكاد اشق عطرها قبل اللقاء
ص ٦٧

وأجمل ما في « مذكرات الفايز » اهتمامه بايجاد تعابير بكر ، ولوحات فنية مدهشة فمن ذلك .. وصفه « القمر » .

وعلى سفينتنا القمر
يضوي ولا يعطي كتنور بعيد
كسفينة بيضاء عالية الشراع
او مثل شباك مضـــاء
تحت السماء . .

وقال يصف جراح والده :

انظر .. ويكشف والدي عن صدره الواهي الضعيف
وارى الندوب كاعين الموتى ، كاوراق الخريف
في صدره الواهي الضعيف
ويروح يلمسها كآثار قديمة .
باصابع مثل العيون
تغلي مكان الجرح .. تعرف اي تاريخ حزين
في كل جرح .. والجراح
فخر الرجال
كالوشم في الحسناء .. يا وطن الظهيرة والرمال

وقال في صفة المفرق خلال شعر الحبيبة :

أين انطلاقات الضفيرة
ووميض مفرقها كخط من نجوم
في ليل ايامي الحزينة ، اين افراح اللقاء ؟

وقال يصف البدر حين غروبه :

والبدر يذبل مثل قنديل تكسر

وقال يصف الغراب

ذهب الغراب ولن يعود

كرسالة سوداء يعلوها الغبار

وقد قالوا عنه .. بانه من الشعراء الطليعيين القلائل ، وان مذكرات بحار أطرف واحسن ما كتب في السنوات العشـر الأخيرة ، وليس في الكويت غير شاعر واحد هو محمد الفايز ، وانه ستكون له خطورته في عالم الشعر ..[٢]

اما انا فاقول عنه شاعر اصيل استطاع ان يحطم القشرة الذهبية التي تحيط بالانسان العربي في الكويت .. وان يقدم لنا وثيقة حية عن ايامه الاولى وهو يصيد المحار والاسماك .. وقد استطاع ان يوفق بين الجمال الفني والالتزام العقائدي .

ولن يمنعنا اعجابنا بالشاعر ان نشير الى تأثره بملحمة السماوي عن « الحرب والسلام » وملحمة السياب (الاسلحة والاطفال) وخاصة في تكريس النشيد الاخير لاحصائية يعدد فيها دولا ومدنا .. وقد وقعت هنا وهناك اخطاء لغوية منها :

قال ص ١٧ :

الارض قاحلة هنـا ، حتى الذئاب تخشى ظهيرتها ، ولكن الملوك والترك والالمان والمتسللون باسم الحضارة هؤلاء المدعون الصواب :

المتسللين ، والمدعين لانها معطوفة على اسم « لكن » واسمـــها منصوب .

وقال ص ٢٣

لم يبق منه الداء شيئا يا حياتي يافناء ايامي الاولى ويا « طيبة »

(٢) راجع الفقرات المختارة على غلاف الكتاب .

تجميلة الصواب : ان يحذف التاء من « طية » لكي لا تُقرأ مسكنة وهذا لا ينسجم مع حكم النداء •

وقال ص ٥٣ •

في العيد نلبسه • وان جاء المساء تبدو الكآبة في العيون القابعات على الطريق •

الصواب : حذف الواو من الفعل تبدو لانه جواب الشرط مجزوم •

وقال ص ٥٧ •

وكما يغنون الصحاب تحت الشراع
غنيت حين سلكت دربي للمدينة

الصواب : حذف الواو من الفعل « يغنون » لانه لا يجوز اجتماع فاعلين لفعل واحد • ولا حاجة لذكر النكتة المعروفة •

المحتوى

الرسالة الثانية

الادب التكاملي

الرسالة الثالثة

نماذج تطبيقية

وزارة الثقافة والاعلام
مديرية الثقافة العامة

صدر عن هذه السلسلة المطبوعات التالية :

اسم الكتاب	**المؤلف**	**ثمن النسخة فلس**
١ ـ رائد الموسيقى العربية :	عبدالحميد العلوجى	٢٠٠
٢ ـ معجم الموسيقى العربية :	حسين على محفوظ	٢٠٠
٣ ـ جولة في علوم الموسيقى العربية	ميخائيل خليل الله ويردي	٠٥٠
٤ ـ الحرية	ابراهيم الخال	١٠٠
٥ ـ موجز دليل آثار سامراء	سالم الالوسي	٥٠
٦ ـ موجز دليل آثار الكوفة	سالم الالوسي	٥٠
٧ ـ **النظام القانونى للمؤسسات العامة والتأميم في القانون**		
٧ ـ النظام القانوني للموءسسات العامة والتأميم في القانون العراقي	حامد مصطفى	٣٥٠
٨ ـ علي محمود طه الشاعر والانسان	انور المعداوي	٢٠٠
٩ ـ مؤلفات ابن الجوزى	عبدالحميد العلوجي	٢٥٠
١٠ـ ابو تمام الطائي	خضر الطائي	١٥٠
١١ـ من شعرائنا المنسيين	عبدالله الجبوري	٢٠٠
١٢ـ محمد كرد على	جمال‌الدين الالوسي	٣٠٠
١٣ـ ادباء المؤتمر	عبدالرزاق الهلالى	٢٠٠
١٤ـ بدر شاكر السياب	عبدالجبار داود البصري	١٥٠
١٥ـ الواقعية فى الادب	عباس خضر	٢٠٠
١٦ـ شعراء الواحدة	نعمان ماهر الكنعاني	١٥٠
١٧ـ لقاء عند بوابة مندلبوم	احمد فوزى	٢٠٠
١٨ـ خسرناها معركة ولن نخسرها حرب	فيصل حسون	٢٠٠
١٩ـ عطر وحبر	عبدالحميد العلوجي	٣٥٠

اسم الكتاب	المؤلف	ثمن النسخة
		فلس
٢٠ـ الدبلوماسية في النظرية والتطبيق	فاضل زكي محمد	٣٠٠
٢١ـ من عيون الشعر	مختارات ناجى القشطينى	٤٥٠
٢٢ـ من الكتب ... وعليها	عبدالوهاب الامين	٣٠٠
٢٣ـ مقال في الشعر العراقي الحديث	عبدالجبار داود البصرى	١٥٠
٢٤ـ مع الاعلام	جميل الجبورى	٣٠٠
٢٥ـ محاكمات تاريخية	مدحة الجادر	١٢٠
٢٦ـ سنتان في المغرب	جابر الفؤادي	٢٠٠
٢٧ـ دراسات تأملية	شاكر حسن آل سعيد	١٧٥
٢٨ ـ العقاد وتطوره الفكري	عبدالحميد دياب	٢٨٠
٢٩ـ الادب والثورة	عبدالله نيازى	١٤٠
٣٠ـ الاب انستاس ماري الكرملي	عامر رشيد السامرائي	٥٠
٣١ـ في ذكرى الاب الكرملي : الراهب العلامة	سالم الآلوسى	١٠٠

الثمن (٢٠٠) فلس

تصميم الغلاف : صادق الصائغ

المؤسسة العامة للصحافة والطباعة
مطابع الجمهورية